SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00221 1630

3 1223 00221 1630

B2151 8877

Book No. f787.1 J57 1

Accession 94934

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

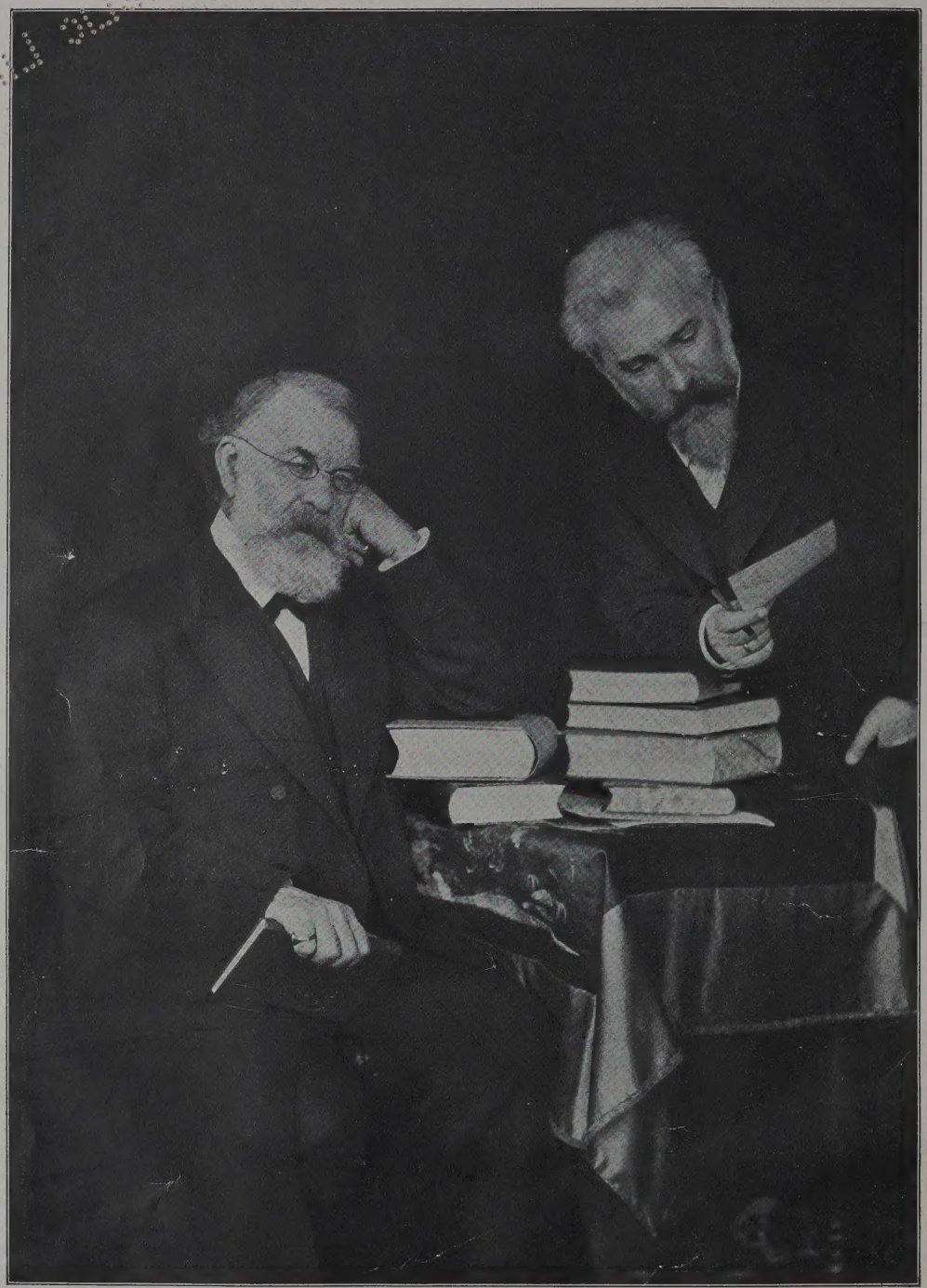
VITA SINE LITERIS MORS EST

DATE DUE

SFPL JAN 30 '82
MAY 24 '84
SFPL AUG 5 - 1984
SFPL AUG 5 - 1984
SFPL NOV 19 1984
SEP - 8 1994
SEP - 8 1994
SEP 29 1995
MAY 13 1996
SEP 11 1996
OCT 4 1996

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

S. F. PUBLIC LIBRARY



Joseph Joachim Andr. Moser.

Violinschule

in

3 Bänden

von

Violin School

in

3 Volumes

by

JOSEPH JOACHIM

und

ANDREAS MOSER

I. Anfangsunterricht.
II. Lagenstudien.
III. Vortragstudien.

I. Instructions for Beginners.
II. Studies in Positions.
III. Studies in Rendering and Performance.

English translation by Alfred Moffat.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, sind vorbehalten.

Ia

N.Y. PUBLIC LIBRARY

Verlag und Eigentum für alle Länder
von
N. SIMROCK, G. m. b. H. in BERLIN.
LEIPZIG. — PARIS. — LONDON.

Schott & Co., London
157 and 159 Regent Street.

Alfred Lengnick & Co., London
14 Berners Street.

Copyright for the British Empire.

Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin.

Printed by C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

f 787.1
J57
94934
00221-1630

Vorwort
von
Joseph Joachim.

Während meiner langjährigen Tätigkeit als Lehrer habe ich nur zu häufig die Erfahrung machen müssen, wie schwer es hielt, ja wie es oft unmöglich wurde, das mir vorschwebende Ziel der Meisterschaft gerade bei solchen Violinspielern zu erreichen, die bereits einen gewissen Grad durch lange Übung gewonnener Fertigkeiten mitbrachten und sogar in Konzerten mit mehr oder weniger Erfolg aufgetreten waren. Entweder hatten sie eingewurzelte Gewohnheiten des rechten Arms und der linken Hand, welche eine reine, manierfreie Wiedergabe der vorzutragenden Tonwerke hinderten, oder sie waren bei erlangter Routine durch vieles Musizieren dennoch nie auf die nötigen theoretischen Grundlagen für das Erfassen des geistigen Gehalts eines Musikstückes hingewiesen worden. In den seltensten Fällen gelang es über diese Übelstände Herr zu werden; nur dann, wenn der schwer beizubringenden Einsicht in die Fehler die nötige Energie des Lernenden beigesellt wurde, langwierige Übungen vorzunehmen, statt flott weiter zu musizieren, und der künstlerischen Ausbildung die nötige Zeit zu gönnen, statt einem baldigen Broterwerb nachzugehen.

Immer mußte ich mir sagen, daß die erschwerte Arbeit des Lehrens durch mangelhafte Vorbereitung hervorgerufen sei, daß nicht gewissenhaft genug die gleichmäßige Ausbildung aller zur richtigen Darstellung eines Kunstwerkes erforderlichen technischen und geistigen Eigenschaften beim vorangegangenen Unterricht im Auge behalten war, und daß ein Schulwerk, welches die Gewähr systematischen Vorgehens nach dieser Richtung böte, eine wahre Wohltat werden könnte.

Da ich nun selbst nie Gelegenheit gehabt habe, von den ersten Anfängen des Violinspiels bis zur Wiedergabe von Kunstwerken Unterricht zu erteilen, so mußte es mir um so willkommener sein, als einer meiner früheren Schüler, welcher meine Art aus jahrelanger, treuer Beobachtung gründlich kannte, und dem durch liebevolle Unterweisung von Anfängern seit langem wert-

Preface
by
Joseph Joachim.

My long experience as a teacher has only too often forced me to observe how difficult it was—frequently, indeed, how impossible—to make my pupils attain the standard of perfection, which floated before my mind as an ideal. This was particularly the case with those pupils who came to me already equipped, through much study, with a certain degree of facility, and who had even played at concerts with more or less success. They had either acquired deeply-rooted habits of the right arm or left hand, which prevented them from rendering any musical work in a pure and unaffected style; or if, by constantly taking part in musical performances, they had gained the readiness which comes from routine, yet the necessary theoretical basis, so essential for the intelligent interpretation of a piece of music, had never been fully explained to them. It was very seldom that I succeeded in overcoming these obstacles. Success was not possible, unless the pupil could be brought to see his own errors—an insight not easily won; unless, further, he possessed the energy to devote himself to elaborate practice, instead of remaining content to play merrily on; and unless, finally, instead of setting himself at once to earn a living, he could spare the time necessary to complete his artistic education.

I have been driven to the conclusion that by far the hardest part of a teacher's work is caused by faulty instruction in the preparatory stages; that not enough of conscientious care is taken to develop evenly and uniformly all the qualities, both technical and intellectual, which are required for the correct interpretation of a work of art; and that a book which could offer the student systematic training in this direction would prove of real benefit.

Now, I have never myself had the opportunity of teaching a pupil from the very beginning of his studies to the time when he proceeds to the interpretation of musical works. Hence, when Professor Moser—a former pupil of my own—told me of his intention to write a Violin-School, the announcement was most welcome to me. For it came from one whose constant and faithful observation had given him a thorough understanding of my

Copyright 1905 by N. Simrock G. m. b. H., Berlin.

vollste Erfahrung zu Gebote stand, mir den Plan mitteilte, eine Violinschule schreiben zu wollen. Hatten wir doch oft genug über unsere gemeinsame Kunst lebhaften Ideenaustausch gepflogen, und war mir so bekannt geworden, wie gründlich mein jüngerer Freund sich seit Jahren der Geschichte des Violinspiels forschend zugewandt hatte. Ich drückte darum nicht nur freudigst meine Teilnahme für das Unternehmen aus, sondern versprach auch willig meine Mitarbeit durch Rat und Tat. So ist denn nach und nach die Violinschule zu einem gemeinsamen Werk geworden, deren letzter Band eine Bearbeitung von Meisterwerken für die Violine durch mich erhalten wird, während die beiden ersten von Moser herrühren; aber auch diese insofern nicht ohne meinen Anteil, als auch selbst die Behandlung unscheinbarer Detailfragen erst nach gemeinschaftlicher Prüfung und völliger Übereinstimmung unserer Ansichten zum Abschluß kam. Wenn ich es unternommen habe, als Abschluß des Ganzen die Bezeichnung der klassischen Meisterwerke nach meiner Auffassung vorzunehmen, so bin ich mir wohl bewußt, damit nicht etwa die allein seligmachenden Mittel zur Wiedergabe zu bieten; können ja die einzelnen Passagen mit den verschiedensten Fingersätzen und Bogenstrichen wirksam wiedergegeben werden, und jeder Meister wird die ihm am bequemsten liegenden Mittel der Ausführung wählen. Aber selbst die gewissenhafteste Befolgung meiner Vorschriften würde keine Gewähr bieten, daß das Ganze nach meinem Sinn klingt. Das Individuelle der Auffassung läßt sich eben nicht in technische Vorschriften bannen. Je nach dem Temperament des einzelnen Ausführenden wird eine Stelle vielleicht elegisch gefärbt zum Ausdruck gelangen, die ich mir etwa in ruhig verklärter Stimmung schwebend gedacht habe, oder eine andere feurig, die ich humoristisch empfand usw. in infinitum! Aber es wird schon nützlich sein, wenn der strebend Lernende, nachdem er in sich aufgenommen, was die vorausgehenden Bände über Phrasierung und Vortragskunst lehren, eine von mir gewissenhaft erwogene Form der Ausführung vor sich hat, und die von mir komponierten Kadenzen zur Verfügung erhält. — Und so möge denn die gemeinsame Saat zweier zu liebevoller Arbeit vereinigter Lehrer die ihrem Hoffen entsprechenden, guten Früchte bringen!

Berlin, im Januar 1905.

system of instruction, and who had acquired most valuable experience through his long devotion to the training of beginners. We had often exchanged ideas on the subject of our art, and I had thus become aware of the thoroughness of those researches into the history of violin-playing, in which my younger friend had been for many years engaged. Therefore I not only expressed my sympathy with the enterprise, but gladly promised my cooperation and advice. The School has thus gradually become a work in which we have both participated. The third volume will contain a number of standard works for the violin edited by myself. And although the first two volumes come from the Moser's pen, even the most insignificant questions of detail have been tested by discussion, and no conclusion has been reached until our views were in perfect agreement.

In undertaking to conclude the whole with a volume of classical masterpieces edited according to my own ideas, I am well aware that I do not offer to the student the one and only method of rendering these works. The single passages may after all be played effectively with the use of quite different fingering and bowing, and each artist will adopt that which best suits his own powers. But even the most conscientious adherence to my directions could be no guarantee that the piece as a whole would sound according to my intention. It is just the individuality of interpretative conception which slips through the grasp of technical rules. According to the temperament of the performer, a passage which I had conceived for example as flowing in calm serenity, will receive perhaps a sentimental rendering; while another, which I had felt to be humorous, may be given as fiery; and so on ad infinitum. I have no doubt, however, that the earnest student, after he has assimilated what the preceding volumes have to teach in regard to phrasing and the art of delivery, will find it of value to have before him some of my carefully thought-out models, along with the cadenzas which I have composed for them.

May the seed sown by two teachers in this work of love fulfil what they hope from it, and bear good fruit!

Berlin, January 1905.

Vorwort und Einleitung

von

Andreas Moser.

Joseph Joachim wird demnächst auf eine sechzigjährige Lehrtätigkeit zurückblicken können. Da wird seinen Schülern ein Werk nicht unwillkommen sein, das den Versuch unternimmt, seine Anschauungen vom Wesen des Violinspiels in ein methodisch geordnetes System zu bringen.

Der Meister hat — gerade wie L. Spohr — niemals Anfangsunterricht erteilt, also keine Gelegenheit gehabt, seine Lehre auf ihre unmittelbare Keimfähigkeit zu prüfen. Wohl aber hat er ihre Richtigkeit und ihren Segen bei vorgeschrittenen Zöglingen bestätigt gefunden: vererben doch hunderte seiner Schüler die ihnen gewordene Unterweisung weiter fort und erziehen so der Mit- und Nachwelt ganze Geschlechter von geigenden Enkeln und Urenkeln Joachimscher Abstammung.

Hieraus ergibt sich ohne weiteres der Anteil, den jeder von uns an der vorliegenden Arbeit hat: Während ich mit den ersten beiden Bänden das Terrain geebnet und die Steine zum Unterbau geliefert habe, brachte Joachim das Ganze durch die Bearbeitung einer Anzahl klassischer Meisterwerke der Violinliteratur im dritten Band zum Abschluß. Daß aber trotz der äußerlichen Arbeitsteilung ein einheitliches Werk zustande kam, ist einerseits durch die Selbstlosigkeit begründet, mit der Joachim meine Untersuchungen auf dem Gebiete der Elementarlehre gefördert hat, andererseits durch meine innige Vertrautheit mit den künstlerischen Intentionen des Meisters.

Nur für den erläuternden Text und jene Notenbeispiele, die ohne spezielle Angabe eines Autors sind, habe ich allein die Verantwortung zu tragen. Da diese den Lehrgang der ersten beiden Bände bestimmen, so sei mir gestattet, statt einer besonderen Einleitung folgendes darüber zu sagen.

Nicht die Virtuosität ist unser Endziel, sondern der Musiker, der sein technisches Können künstlerischen Zwecken dienstbar machen soll. Stein auf Stein fügend wollen wir allmählich den Schüler dahin führen, wo das handwerksmäßige Geigen aufhört und das künstlerische Musizieren be-

Preface and Introduction

by

Andreas Moser.

Joseph Joachim will soon be able to look back on sixty years' activity as a teacher. A work, therefore, which attempts to reduce to a methodically arranged system his views regarding the principles of violin-playing, cannot but be welcome to his pupils. Like Louis Spohr, he has never given elementary instruction, and has therefore had no opportunity of testing the immediate result of his method in its application to beginners. But its correctness has been again and again confirmed by him in the beneficial effect it has had on more advanced pupils, of whom hundreds continue to pass on his teaching, thus training present and future generations of violin-players in the tradition of the Joachim school.

These considerations have determined the part which each of us has taken in the present work. My object in the first two volumes has been to lay the foundation and to provide the necessary material for the structure, while Professor Joachim, in the third volume, brings the whole building to completion by editing a number of classical master-pieces taken from violin literature. That the work, however, in spite of this apparent division of labour, is one of genuine collaboration, is owing on the one hand to the disinterested way in which Professor Joachim has assisted me in investigating the domain of elementary teaching, and on the other, to my intimate acquaintance with his artistic aims.

For the explanatory text and for the musical examples to which no composer's name is attached, I am alone responsible. As these determine the course of the teaching of the first two volumes, I may perhaps be permitted, instead of writing a special introduction, to make the following remarks:

It is not our object to reach the plane of the virtuoso, but rather to attain to that of the musician, who makes his technical knowledge subservient to his artistic ends. Step by step we would lead the student to the point where mechanical playing ends and artistic performance begins. Immediately after passing the first stages of bow and finger exercises, he must learn the elements of phrasing, so that as early as possible

ginnt. Nach den ersten Strich- und Griffübungen schon soll er die Elemente des Phrasierens kennen lernen, damit er so früh als möglich sinngemäßen Ausdruck und Vortrag nicht als etwas außerhalb Liegendes ansieht, sondern als ein mit der Sache untrennbar Verbundenes. Dabei kommt es gar nicht so sehr darauf an, daß der Zögling imstande sei, die auf dieser Stufe vorkommenden kleinen Stücke schon ausdrucksvoll wiederzugeben, als daß durch Erörterungen an geeigneter Stelle und gelegentliches Vorspielen des Lehrers sein künstlerischer Sinn angeregt werde. Die Heranziehung von Vergleichen aus den Schwesterkünsten und der Sprache, sowie die Zuhilfenahme von Volksliedern werden die Aufgabe, die auf den ersten Blick schwerer scheint, als sie in der Tat ist, wesentlich erleichtern*).

Das Gesagte enthält zugleich ein Bekenntnis: es kommt uns weniger darauf an, den Schüler rasch, wohl aber alles, ihn sicher zu fördern. Die Anfangsgründe sind deshalb in breitester Ausführlichkeit behandelt worden. Die Erfahrung lehrt, daß gerade die Unterlassungssünden in der ersten Lage am folgenschwersten sind; sie müssen deshalb sowohl im Interesse des Lehrers wie des Schülers vermieden werden. Wer etwa der Meinung sein sollte, daß ein ausgiebiges Verweilen bei den Elementen die Spielfreudigkeit des Schülers lahm legen könnte, der befindet sich in einem verhängnisvollen Irrtum. Das charakterisiert ja den tüchtigen Pädagogen vor dem stundengebenden Handwerker, daß er neben der unerläßlichen Geduld und Liebe zum Lehrberuf auch die nötige Intelligenz besitzt, um das Interesse des Schülers auch da wach zu erhalten, wo es sich um die mühsame Aneignung ernster Dinge handelt.

Wenn sich bei der Erörterung schwieriger Fragen beim Schüler eine gewisse Abspannung einstellt, um so entschuldbarer, je jünger er ist, so wird der gebildete Lehrer hundert Mittel und Wege finden, des Schülers Aufmerksamkeit für den zu behandelnden Gegenstand wiederzugewinnen. In solchen Fällen tut der Lehrer gut, eine Pause zu machen und während derselben dem Schüler einiges aus dem Leben der großen Musiker zu erzählen: wo und wann sie gelebt und gewirkt haben, welches ihre Schicksale waren, worin ihre Bedeutung besteht, und dergleichen. Bei einer andern Gelegenheit mache er ihn mit den bedeutendsten Vertretern des Violinspiels in den verschiedenen Ländern bekannt, wie ihre Lehrer hießen und welche Schüler sie wieder herangebildet haben usw. Auch die Geschichte der Violine und die Kunst

*) Da nicht alle Schüler hervorragende Geiger werden können, so ist auch das ein schöner Erfolg, wenn die Lehre urteilsfähige Zuhörer erzieht, die an edlen Kunstleistungen Freude empfinden.

intelligent expression and delivery may be acquired, not as a thing apart from the matter, but as something inseparably bound up with the whole. At the same time it is by no means so necessary that the pupil should already be capable of playing with expression the little pieces which occur at this stage, but rather that the teacher should awaken his artistic sense by discussions at suitable moments, and by occasionally playing to him. The introduction of parallels from the sister arts and from language, and again the quotation of Folk-songs, will considerably lighten a task which at first sight appears more formidable than it really is.)*

What has been said involves a confession. We do not care so much that the pupil's progress should be rapid, as that it should be thorough in every respect. We have therefore treated the early groundwork copiously and elaborately. Experience has taught us that carelessness with regard to the first position is exactly that fault which is attended by the most serious results. This must therefore be avoided in the interest of the master as well as of the pupil. Whoever is of the opinion that a prolonged study of the elementary part of violin-playing must damp the pupil's enthusiasm, makes a fatal mistake. What distinguishes the able teacher from the mere mechanical lesson-giver is, that in addition to the necessary patience and love of his work, he must possess sufficient intelligence to keep his pupil's interest alive even during the painful process of trying to grasp serious subjects.

If, during the explanation of some difficult question, a certain listlessness is observable in the pupil, the more excusable the younger he is, the cultured master will find a hundred ways and means of recalling his attention to the subject before him. In such cases the teacher will do well to make a pause and relate to his pupil for example some incidents from the lives of the great musicians: where and when they lived and worked, what their lot was, and what position in musical art they held, and so forth. At another time he might take the opportunity of telling him about the most important representatives of violin-playing in different countries, who their teachers were, whom they in their turn have taught, etc. etc. Also the history of the violin and the art of violin-making will serve as good subjects for such occasions.

*) *Not all learners can become prominent violinists: but the education of a discriminating public capable of enjoying a fine artistic performance, is in itself a valuable result of good teaching.*

des Geigenbaues sind dankbare Gegenstände für den in Rede stehenden Zweck.

Daraus ergibt sich von selbst, daß unser Lehrgang nicht für allzu jugendliche Schüler berechnet ist. Nur wenn es sich um außergewöhnlich begabte Kinder handelt, ist mit dem Violinunterricht vor dem 7. Lebensjahre anzufangen; aber auch dies nur dann, wenn mit dem Talent und der Lernbegierde eine kräftige Konstitution Hand in Hand geht. Die Vorteile, welche durch frühe Schulung zuweilen erreicht werden, kann die größere Intelligenz später beginnender Zöglinge in vielen Fällen wieder aufwiegen. Das günstigste Alter für den Beginn der Geigenstunden dürfte zwischen dem 8. und 10. Lebensjahr liegen.

Hat der Lehrer das Gehör und die körperlichen Anlagen*) des ihm anvertrauten Schülers geprüft und genügend befunden, so muß er die Anschaffung eines Instrumentes veranlassen, das den Körperverhältnissen des Anfängers entspricht. Das Violinspiel ist gerade schwierig genug, als daß man Kinder auch noch mit zu großen Geigen oder zu langen Bogen quälen sollte. Anfänger unter 8 Jahren mögen ihre ersten Versuche stets auf einer halben Geige machen; vom 10. Lebensjahr etwa können sie auf das Dreiviertel-Format übergehen, und nur in ganz seltenen Fällen ist einem Zögling vor seinem 12. Jahre der Gebrauch einer ganzen Geige anzuraten. Ähnlich verhält es sich mit dem Bogen. Der Übergang vom kleineren zum größeren Handwerkszeug ist mit keinerlei Schwierigkeiten oder Zeitverlust verknüpft.

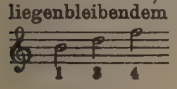
Von fundamentaler Wichtigkeit ist es, daß das musikalische Vorstellungsvermögen des Schülers von Anfang an eifrig gepflegt werde. Er muß singen, singen und wieder singen! Schon Tartini sagte: „Per ben suonare, bisogna ben cantare". („Gutes Klingen braucht gutes Singen.") Keinen Ton soll der angehende Geiger anstreichen, den er nicht vorher durch die eigene Stimme festgestellt hat, sich also dessen vollkommen bewußt geworden ist, was er hervorbringen will. Dies ist einer der Gründe, weshalb die ersten Griffversuche auf der D-Saite zu machen sind. Die Töne der ersten Lage auf dieser Saite entsprechen der Stimmlage eines jeden Kindes, es mag Sopran oder Alt singen. Sollte aber, was zu den Seltenheiten gehört, keinerlei Stimme vorhanden sein, so mag das Pfeifen als Notbehelf dienen. Die Hauptsache ist, daß der Schüler sich ein bewußtes Hören aneigne. Daß er rein oder

From this it will be seen that our course is not intended for a too youthful learner. Lessons in violin-playing should not be commenced before the seventh year, except in the case of a child with extraordinary gifts, and then only when talent and eagerness to learn go hand in hand with a sound constitution. The advantages which are sometimes gained from very early tuition are in most cases balanced by the greater intelligence of the pupil who begins at a more advanced age. The most favourable period of a child's life for the commencement of violin-lessons, is perhaps between the eighth and tenth years.

When the teacher has tested the ear, and observed the physical proportions of the pupil confided to his care,) and found them satisfactory, he should see about the acquisition of an instrument of suitable size. Violin-playing is difficult enough without torturing a child with too large an instrument or too long a bow. Children under eight years of age should always make their first attempts on a half-sized violin; from about ten years of age they may change to a three-quarter-sized pattern: and a pupil should not be advised to use a full-sized instrument before his twelfth year, except in the rarest cases. It is the same with regard to the bow. The transition from small to larger instruments involves neither difficulty nor loss of time.*

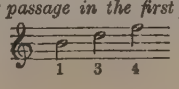
It is of fundamental importance that the pupil's musical consciousness be steadily encouraged from the very first. He must be made to sing, sing, and sing again! Tartini has already said „Per ben suonare, bisogna ben cantare." ("To play well you must sing well"). The beginner should produce no note on his violin which he has not already fixed with his voice, i. e. without being fully conscious of what he wishes to bring out. This is one of many reasons why his first attempts at stopping should be made on the D string. The notes in the first position on this string correspond to the compass of every child's voice, whether it be soprano or alto. Should there be no voice, (which, however, is very rarely the case), then whistling may serve the purpose. The main point is that the pupil acquire a conscious ear. It is by no means enough that he should be able to distinguish what is in tune from what is out of tune: he must be able to say with certainty whether a note is too sharp or too flat. Time and trouble spent in the training of the ear will

*) Der Lehrer setze dem Schüler eine Geige unter das Kinn und untersuche, ob die Spannverhältnisse seiner linken Hand, bei liegenbleibendem 1. und 3. Finger, das Greifen der Tonfolge



in der ersten Lage ermöglichen.

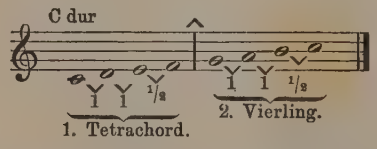
**) Let the teacher place a violin under the pupil's chin, and ascertain whether the "stretch" of his left hand enables him to stop the following passage in the first position without lifting his first and third fingers:*



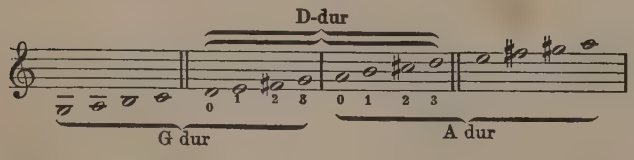
unrein von einander zu unterscheiden weiß, genügt noch keineswegs; er muß vielmehr mit Sicherheit angeben können, ob eine Note zu hoch oder zu tief intoniert ist. Die auf die Schulung des Ohres verwendete Zeit und Mühe wird besonders bei den Doppelgriffstudien ihren Segen erweisen; wie denn überhaupt ein scharfes Gehör die selbstverständliche Voraussetzung für jedes rechtschaffene Musizieren ist.

Die anderen Gründe für die Wahl der D-Saite als Ausgangspunkt für unsere Übungen sind geigentechnischer Natur. So zwingen die ersten Strichversuche auf der leeren D- oder A-Saite den Schüler, seinen Bogen stets in derselben Winkelneigung zu führen, um das Anstreichen der Nachbarsaiten zu vermeiden — ein Vorteil, der jedem Geigenlehrer einleuchten wird, wenn er sich die absonderlichen Stellungen vergegenwärtigt, zu denen die ersten Strichübungen auf der E-, besonders aber auf der G-Saite bei Anfängern zu führen pflegen, und die nur mit unsäglicher Mühe wieder zu korrigieren sind.

Der Hauptgrund aber, mit der D-Saite zu beginnen, ist die linke Hand. Darüber dürfte ja wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß das Dur-Geschlecht dem Fassungsvermögen eines Kindes weit näher liegt als das in Moll oder gar eine mittelalterliche Kirchentonart. Da nun Tonarten in erster Linie durch ihre Skalen repräsentiert werden, so muß die Aufgabe darin bestehen, mit der Tonart zu beginnen, die auf der Violine in der ersten Lage am leichtesten auszuführen ist. Und das ist entschieden die in D dur! Denkt man sich eine Dur-Tonleiter in ihre beiden Tetrachorde (Vierlinge) zerlegt,



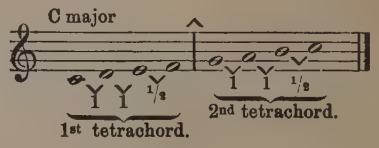
so ergibt sich für D dur auf der Violine die ebenso leichtfassliche wie übersichtliche Anordnung, daß das erste Tetrachord auf der D-Saite, das zweite mit genau derselben*) Fingerstellung auf der A-Saite zu greifen ist:

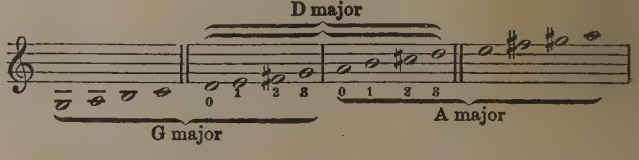


*) Beim Anfangsunterricht kann getrost angenommen werden, daß die beiden Tetrachorde in ihrer Anordnung völlig gleich sind. Über ihre tatsächliche Verschiedenheit soll bei der Einführung der Doppelgriffe ausführlich gesprochen werden. Die Erörterung des großen (8 : 9) und kleinen (9 : 10) Ganztones würde den Anfänger nur verwirren; andererseits wird ein von der Natur mit gutem Gehör bedachter Schüler ganz instinktiv richtig intonieren.

have an ample reward later on, especially when the student begins double stopping. The possession of a correct ear is of course an obvious presupposition for all sound playing.

The other reasons for the choice of the D string as a starting-point for our practice, belong to the technical side of violin-study. The first attempts with the bow across the open D or A string, compel the pupil to draw it always at one and the same angle, so as to avoid touching the neighbouring strings. This is an advantage which will be apparent to every violin-teacher, when he considers the peculiar attitudes the beginner is apt to assume when first he tries to bow on the E, and more particularly on the G string: attitudes which it requires infinite trouble to correct.

But the chief reason for beginning with the D string has to do with the left hand. There is no doubt that a child's mind is much more capable of grasping the major key than the minor, or more especially than any mode used in mediaeval church music. Now, as modes, or keys, are principally represented by their scales, it follows that the problem is to begin with that scale which is easiest of execution in the first position on the violin; and that is decidedly the scale of D major. If a major scale be divided into its two tetrachords,

*the result in the scale of D major will produce an arrangement of notes on the violin, which is clear and easy to understand: for the position of the fingers in playing the first tetrachord on the D string will correspond exactly with their position on the A string in playing the second tetrachord**)*



*) *In instructing beginners the teacher need not hesitate to assume that the sequence of the intervals is identical in both tetrachords. When we begin the studies in double stops, we shall treat at length of the way in which these intervals differ as a matter of fact. The discussion of major (8 : 9) and minor (9 : 10) whole-tones would merely confuse at this stage; and a pupil who has a naturally correct ear, will instinctively stop in tune.*

Hat der Schüler die nötige Sicherheit in dieser (ersten) Griffart erlangt, so ist er ohne weiteres imstande, auch die mit den entsprechenden leeren Saiten beginnenden G dur- und A-dur-Tonleitern zu spielen, also bei einem Stück in D dur in die benachbarten Gebiete der Ober- und Unterdominante zu modulieren. Erst mit der Kenntnis der zweiten Griffart, dem Moll-Vierling, treten wir an die Altlage der C dur-Tonleiter (c′—c″) heran, während ihre höhere Oktave (c″—c‴) in der ersten Lage wegen des zu greifenden Tritonus (f″—h″) und der Überstreckung des kleinen Fingers für c‴ ganz zuletzt behandelt wird.

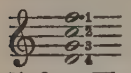
Daß das Tetrachord nicht von jeher den Ausgangspunkt für den Violinunterricht gebildet hat, gehört zu jenen Wunderlichkeiten, die durch ihr ehrwürdiges Alter nur um so seltsamer berühren. Sind doch zwei Faktoren für den Mechanismus ausschlaggebend: die Natur des Instrumentes und die bei seiner Verwendung in Frage kommenden Körperteile. Da nun die Violine seit Jahrhunderten schon fast ausschließlich in reinen Quinten gestimmt wird und die Vorgänge auf dem Griffbrett nur von vier Fingern ausgeführt werden, so ergibt sich daraus von selbst, daß die ganze Technik der linken Hand unter dem Zeichen des Tetrachordes steht. Das mögen auch unsere geigenden Ahnen schon deutlich empfunden haben; um so mehr als die meisten von ihnen ja aus klösterlichen Singschulen hervorgegangen sind, in denen die mittelalterlichen Kirchentonarten und mit ihnen die Lehre von den Tetrachorden auch dann noch fast ausschließlich gepflegt wurden, als in der weltlichen Musik der Sieg des modernen Tonsystems bereits entschieden war. In der Übergangsepoche von der alten zur neuen Musiklehre aber, die mit den Anfängen der Kunst des Violinspiels beinahe zusammenfällt, hat man sich dazu verleiten lassen, die Anerkennung der im 16. Jahrhundert aufgekommenen jonischen Tonart (c d e f g a h c′) als Ausgangspunkt für den Musikunterricht auch auf die Geige zu übertragen. Das bedeutete einerseits die Verleugnung der Natur unseres Instrumentes, andererseits einen Mangel an pädagogischer Überlegung. Denn wie für die theoretische Einsicht in das Wesen der Tonleitern C dur ebenso günstig ist, wie für den Klavierspieler, der seine ersten Versuche auf den weißen Tasten vornimmt, so ist diese Tonart für den angehenden Geiger die denkbar ungeeignetste, weil ihre korrekte Ausführung mit Schwierigkeiten verbunden ist, die dem Anfänger erspart werden können, folglich also auch erspart werden müssen.

Die Tatsache, daß auch neuere Meister des Violinspiels in ihren Schulwerken immer noch

As soon as he has acquired the necessary surety in this, the first kind of stopping, the pupil is in a position to begin playing the scales of G and A major, which commence with the corresponding open strings; he will thus be able to play a piece which modulates to the neighbouring keys of the dominant and sub-dominant. It is only when the second kind of stopping, the minor tetrachord, is mastered, that we approach the C major scale (c′—c″). The higher octave of this scale (c″—c‴) in the first position will be treated last of all, owing to the tritone (f″—b″) and the necessary stretching of the little finger to reach the c‴.

That the tetrachord has not always formed the starting-point for tuition on the violin, must be regarded as one of those unaccountable anomalies, all the more perplexing through their venerable age. Two factors determine the mechanism of playing: viz. the nature of the instrument, and the parts of the body involved in playing it. As the violin for many centuries has been almost exclusively tuned in fifths, and anything played on it has been executed with four fingers on the finger-board, it is obvious that the whole technique of the left hand is founded upon the tetrachord. This must have been plainly perceived by our violin-playing ancestors. For most of them received their musical education in the monastic singing-schools, where the doctrine of the mediaeval church modes (and, along with it, the doctrine of the tetrachords) was almost exclusively taught, even when the victory of the modern scale-system had already been decided in secular music. But in the period of transition from the old musical doctrine to the new, which nearly coincides with the rise of violin-playing as an art, musicians were so far led away by the mode known as the Ionian (c d e f g a h c′), which first came into favour in the sixteenth century, as to transfer it to the violin and to use it there also as a basis of instruction. This was directly contrary to the nature of the instrument, and also it showed a want of educational reflection. For though it is advantageous to start with the key of C major, both in the case of the student who wishes to acquire theoretical insight into the nature of the scales, and in the case of the pianist who begins his practising on the white keys: yet for the beginner on the violin, C major is the most unsuitable key that could possibly be imagined, because there are difficulties connected with its correct rendering which he can, and therefore must, be spared.

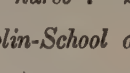
The fact that even modern masters of the violin continue in their instruction books to proceed from the

von der C dur-Tonleiter ausgehen, läßt nur zwei Erklärungen zu. Die erste ist, daß die betreffenden Autoren, wie Spohr, entweder niemals oder doch nur ausnahmsweise Anfänger unterrichtet haben; die zweite, daß sie, mit Schiller zu reden, „die Gewohnheit ihre Amme nennen". Seit Corellis Schüler, Geminiani, in seiner 1740 erschienenen Violinschule den Griff  mit der Normalstellung der Finger der linken Hand identifiziert hat, treibt dieser berüchtigte Griff sein Unwesen in allen späteren Schulen, da sich die meisten auf Geminiani stützen.

Allein zu Lebzeiten unserer geigenden Vorfahren war jener Griff noch keineswegs der Unhold, zu dem er sich später ausgewachsen hat, vielmehr ein ganz vernünftig Ding. Vergegenwärtigen wir uns nämlich, daß bis tief in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein die Hälse der Violinen 2—3 Zentimeter kürzer waren als jetzt, so erforderte die Ausführung des fraglichen Griffes nur jene Spannfähigkeit, die heute etwa nötig wäre, um ihn in der 3. oder 4. Lage zu spielen. Jeder erfahrene Pädagoge aber wird die Beobachtung gemacht haben, daß nicht die Hälfte seiner Anfänger imstande ist, den Geminianischen Griff auf unseren mit verlängerten Mensuren versehenen Geigen mühelos auszuführen, ja, daß er selbst manchen hervorragenden Geigern zeitlebens schwer fällt. Was aber der Majorität Schwierigkeiten bereitet und von vielen gar nicht geleistet werden kann, soll und darf niemals als Norm aufgestellt werden. Dieses zugegeben, fällt auch der letzte Grund fort, welcher der Beibehaltung der C dur-Tonleiter mit ihren schwierigen Griffverhältnissen beim Anfangsunterricht das Wort reden könnte.

Ch. de Bériot scheint der Erste gewesen zu sein, der in seiner Violinschule mit der althergebrachten Tradition gebrochen hat und, von der Ansicht ausgehend, daß die Violine ein G-Instrument ist, den Anfangsunterricht mit der G dur-Tonleiter eröffnet. Die angeführten gesanglichen, musikalischen und bogentechnischen Erwägungen waren die Veranlassung, die Theorie de Bériots weiter auszubauen und das Dur-Tetrachord auf der D-Saite zum Ausgangspunkt für den Anfangs-Unterricht zu nehmen. Auf diese Weise gewöhnt sich der Schüler überdies gleich daran, jede Tonart als ein selbstständiges Gebilde aufzufassen, nicht, wie das so häufig vorkommt, als ein durch Versetzungszeichen degeneriertes C dur.

Der soeben entwickelte Studiengang hat freilich zur Voraussetzung, daß der Lehrer in den Anfangsstunden, die ja hauptsächlich mit Strichübungen auf den leeren Saiten ausgefüllt werden, dem Schüler nach der Erklärung der

C major scale, can only have two explanations. Either, like Spohr, they have seldom or never taught beginners; or else, in the words of Schiller "they own Tradition as their nurse". Since Corelli's pupil, Geminiani, in his Violin-School of 1740, identified  *with the normal position of the fingers of the left hand, this notorious "grip" has wrought confusion in all the later treatises, most of which are based on Geminiani.*

In the time of our forefathers, however, this position of the left hand was by no means so absurd as it subsequently became; on the contrary, it was quite reasonable. For if we remember that the neck of the violin was, until well into the second half of the eighteenth century, two or three centimetres shorter than it is at present, it will be seen that to play this chord in the first position involved only that stretch, which would nowadays be required were it played in the third or fourth position. Every experienced teacher must have observed that not one half of his pupils can execute without effort the Geminiani "grip" on the violin of to-day, with its increased dimensions, and that indeed the position causes difficulty to many a distinguished violinist all through his life. Now that which the majority of players find hard, and which for many is impossible, should never be set up as a standard; and if this be admitted, the last argument vanishes for retaining in elementary instruction the C major scale with all its difficulties of intonation.

Ch. de Bériot, in his Violin-School, seems to have been the first to break through the old tradition. Starting with the view that the violin is a G instrument, he begins the elementary instruction in his book with the G major scale. We were induced to develop de Bériot's theory further, and to begin our elementary instruction with the major tetrachord on the D string, by the vocal and musical considerations referred to above, and also by the advantage thus secured to the beginner's bowing. Moreover by following this method, the pupil becomes accustomed at the outset to conceive each scale as an independent structure, instead of viewing the different scales as C major degenerated by accidentals, — a very common mistake.

In the above account of my plan of study, I have taken for granted that during the first lessons, which will chiefly consist of bowing exercises on the open strings, the teacher, after explaining the musical notation, will give the pupil a thorough grounding in the theory of

Notenschrift eine gründliche Kenntnis der Intervallenlehre beibringt. Das fällt schon deshalb nicht schwer, weil in den ersten Unterrichtsmonaten nur die einfachsten Tonschritte des Volksliedes in Betracht kommen.

Das Volkslied ist überhaupt der leitende Faden, der den ganzen ersten Band durchzieht. An seiner gesunden Melodik und leichtfaßlichen Harmonik muß der musikalische Sinn des Anfängers geweckt und allmählich entwickelt werden. Aber auch die Übungen und Stücke eigener Erfindung stützen sich in der Hauptsache auf die leicht eingänglichen Wendungen deutscher Volkslieder und Tänze. Meine Aufgabe bestand ja nicht darin, geistvolle Kompositionen zu liefern, sondern praktische Beispiele, die den Schüler zuverlässig fördern. Deshalb ist selbst in den längeren Stücken die begleitende zweite Geige ganz einfach gehalten; sie soll den Anfänger stützen, nicht aber durch Geistreicheleien verwirren. Um den Schüler vor Einseitigkeit zu bewahren, sind an passenden Stellen Etüden und Stücke von anderen Autoren eingeschaltet worden.

Bei aller Gebundenheit an das Ziel des vorliegenden Werkes soll doch dem Lehrer die notwendige Bewegungsfreiheit in Einzelheiten zugestanden sein. Es bleibt daher ganz seiner Einsicht überlassen, ob er den eingeschlagenen Weg genau befolgen will oder, je nach Alter und Fähigkeiten des Schülers, eines oder das andere Kapitel überschlägt, um später darauf zurückzukommen. Nur darf in der Kette kein Glied fehlen, weil sich die dadurch entstandene Lücke früher oder später unfehlbar rächen würde. Als selbstverständlich darf überdies angenommen werden, daß die den Mechanismus betreffenden Regeln nicht von unbeugsamer Strenge sind, sondern, der körperlichen Veranlagung des Schülers entsprechend, nach der einen oder anderen Richtung nicht nur modifiziert werden dürfen, sondern sogar müssen. Eine Schule kann nur allgemeine Normen aufstellen, nicht Vorschriften für jeden Einzelfall geben. Sache des denkenden Lehrers ist es, aus den Anweisungen das für jeden Schüler Passende und Richtige herauszuschälen.

So übergeben wir denn unsere Arbeit der Öffentlichkeit mit dem Wunsche, daß sie Segen stiften möge, und mit der Bitte, sie als das zu beurteilen, was sie sein will:

Ein Versuch, das Geigenstudium durch einen rationellen Lehrgang so zu fördern, daß das erworbene technische Können der Musik als solcher zu gute komme! —

Berlin, im Januar 1905.

intervals. This will not be found difficult, because during the first months of his instruction only the simple progressions of the Folk-song come under consideration.

The Folk-song is the guiding thread throughout the whole of the first volume. The musical sense of the beginner must be awakened and gradually developed by means of its healthy melody and its easily-grasped harmony. Even the original pieces and exercises are in the main based upon the easy and natural flow of German folk-song and dance. My object was not to produce ingenious compositions, but practical examples which could be relied upon to aid the pupil's progress. For this reason, even in the longer pieces, the accompanying second-violin part has been kept as simple as possible. It is intended to support the beginner, not to bewilder him with pretentious ingenuity. Studies and pieces from other authors have been inserted in suitable places, in order to guard against the danger of the pupil becoming one-sided.

Although it is intended that the teacher shall follow the ideal which is the aim of the present work, we wish to allow him all necessary freedom in details. Hence, he is free to decide for himself whether he will exactly follow the lines we have laid down, or whether, according to the age and capacity of his pupil, he will pass over a chapter here and there, and return to it later on. But let no link in the chain be wanting. The evil consequence of such an omission would certainly make itself felt sooner or later. The teacher may further assume as a matter of course, that the rules concerning the technical training of the pupil are not of inflexible strictness; but that they not only may, but must be modified in one direction or the other according to the physical idiosyncrasies of the pupil. A Violin-School can only set up a general standard. It cannot give rules for every single case. It is for every thoughtful teacher to extract from the general advice here given, that which is needful and appropriate for the individual pupil.

So we publish our work in the hope that it may be found useful and beneficial, and with the request that it may be judged according to what it is intended to be, namely: —

An attempt to further the study of the violin by a method so rational, that the technique thus acquired may serve to purely musical ends.

Berlin, January 1905.

Erster Teil.

Von der Stellung des Körpers, Haltung der Violine und des Bogens.

Der Schüler stelle sich zunächst so hin, daß bei angeschlossenen Fersen die Füße einen rechten Winkel bilden. Dann lasse er seine Körperlast auf dem linken Fuße ruhen und rücke das rechte Bein mit leicht nach außen gebogenem Knie etwa eine Handbreite von der anfänglich eingenommenen Stellung ab. Dies ergibt eine freie, ungezwungene Haltung des Körpers. Jungen Mädchen indessen, die noch in der Entwicklung begriffen sind, sei aus gesundheitlichen Gründen angeraten, die Körperlast gleichmäßig auf beide Füße zu verteilen.

Die Violine ist links vom Saitenhalter so unter das Kinn zu setzen, daß die aufrechte Haltung des Kopfes unverändert bleibt, beide Augen in ungezwungener Weise über das Griffbrett hinwegblicken und das freie Atmen in keiner Weise beeinträchtigt wird. Ferner ist zu beachten, daß die Violine streng horizontal in der Richtung des linken Fußes gehalten werde und der Körper des Instrumentes in einem Winkel von etwa 45 Grad nach innen geneigt sei, die G-Saite also, vom Fußboden aus gemessen, die höchste, die E-Saite die tiefste Lage einnehme. (Anfängern ist der Gebrauch eines Kinnhalters von Becker oder Darbey nicht eindringlich genug zu empfehlen; Lehrer und Schüler ersparen sich durch seine Anwendung Zeit und Verdruß!)

Der Bogen ist so anzufassen, daß die Stange am Froschende durch den Daumen und Mittelfinger der rechten Hand wie von einer Zange festgehalten wird. Man erfüllt diese Forderung am besten, wenn die Stange in der ersten Falte des Mittelfingers — vom Nagel aus gerechnet — liegt und der Daumen in seinem mittleren Gelenk eingeknickt wird, also einen Höcker nach außen bildet. Der kleine Finger berührt die Stange nur mit der Kuppe, während Zeige- und Ringfinger sich so aufzulegen haben, daß eine weiche, natürliche Rundung der ganzen Hand erzielt wird. Alle Finger müssen — leicht gekrümmt — zunächst eine rechtwinklige Stellung zur Bogen-

First Part.

Of the attitude of the body and the position of the violin and bow.

The pupil must stand in such a way, that when his heels are brought together, a right angle is formed by the feet. He must then let the weight of his body rest on the left foot, and move his right leg, with the knee slightly bent, about a handbreadth from the position it first occupied. This should result in a free, unrestrained attitude of body. Young growing girls, however, for reasons appertaining to health, should allow the weight of the body to rest equally on both feet.

The side of the violin left of the tail-piece should be placed under the chin, so that the upright position of the head remains unchanged, the eyes are able to glance without restraint along the line of the fingerboard, and free breathing is in no way interfered with. Care should also be taken to keep the violin in a strictly horizontal position, with the neck pointing in the direction of the left foot. The body of the instrument should be turned inward to an angle of about 45°, so that the G string, measured from the ground, may take the highest position, and the E string the lowest. (The use of a chin-rest, made by Becker or by Darbey, cannot be too strongly recommended; its use will save both master and pupil much time and annoyance.)

The butt end of the bow must be taken up, and held as if by a pair of pincers, by the thumb and middle-finger of the right hand. This is done by placing the stick between the first joint of the middle-finger—that nearest the nail—and the thumb, the middle joint of which should be slightly bent outwards. The point of the little finger should only just rest on the stick, while the first and third fingers should be so placed as to result in a soft, natural rounding of the hand. All the fingers—slightly curved—should take up a position rectangular to that of the bow, not crowded awkwardly together, but in a free and natural relationship to one another. For the present, the movement of the hand remains in a direct line with the forearm, that is, of

stange einnehmen; aber nicht „in drangvoll fürchterlicher Enge", sondern in einem freundnachbarlichen Verhältnis zueinander. Fürs erste, d. h. solange nur auf einer und derselben Saite gestrichen wird, erscheint der Handrücken als die geradlinige Fortsetzung des Unterarms, das Handgelenk darf also weder nach oben noch nach unten gebogen werden.

Für die Haltung des rechten Armes, die fleißig vor dem Spiegel kontrolliert sein will, gelten folgende Regeln: Setzt man den Bogen in seiner Mitte auf die Saite, so muß derselbe zum Oberarm jedesmal eine parallele Linie bilden. Bei richtiger Haltung der Violine ergibt dies für die E-Saite ein sanftes Anschmiegen des Oberarmes an den Körper, für die G-Saite ein Heben desselben bis zu einem Winkel von 45 Grad. Leicht dem Griffbrett zugeneigt, hat der Bogen die Saiten unter allen Umständen rechtwinklig zu schneiden, und zwar für unsere nächsten Zwecke immer genau in der Mitte zwischen dem Steg und dem Ende des Griffbretts. Ist der Bogen in seiner Mitte richtig aufgesetzt, steht also der Unterarm rechtwinklig zur Bogenstange, so ist der Schüler durch einen Blick in den Spiegel davon zu überzeugen, daß die das Griffbrett fortsetzende Linie mit dem Ober- und Unterarm und dem Bogen ein Quadrat bildet.

Die in fast allen deutschen Violinschulen vorgeschriebene tiefe Haltung des Ellbogens, resp. Oberarms, für alle vier Saiten beruht auf dem gedankenlosen Nachbeten einer mißverstandenen Anweisung, die sich von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt hat. Sie muß mit allen Mitteln bekämpft werden. Jene Vorschrift ist vor 150 Jahren von Leopold Mozart, dem Verfasser der ersten deutschen Violinschule, mit vollem Recht aufgestellt worden, als man die Violine noch rechts vom Saitenhalter unter das Kinn setzte. War damals die tiefe, an den Körper geschmiegte Haltung des Armes eine weise und segensreiche Regel, so hat sie jetzt, wo wir die Geige anders halten, nicht nur keinen Sinn mehr, sondern ist eines der hauptsächlichsten Hindernisse für die Aneignung einer freien Bogenführung. Denn, wie es natürlich ist, beim Anstreichen der E-Saite den Oberarm an den Körper zu schmiegen, also tief zu halten, so unnatürlich und gezwungen erscheint es, diese Stellung auf der D- oder gar G-Saite beizubehalten. Das sieht ja gerade so aus, als ob nur der Gebrauch der E-Saite legitim wäre, das Spiel auf den tieferen Saiten dagegen ein notwendiges Übel, das eigentlich besser zu unterbleiben hätte! Die Reaktion ist denn auch nicht ausgeblieben, nur kam man dabei aus dem Regen in die Traufe. Während die deutsche Schule engherzig an der tiefen Haltung des Armes festhielt, bürgerte sich bei den modernen französisch-belgischen Geigern

course, as long as the bow is being drawn across one string only; the wrist, therefore, must be bent neither up nor down.

The following rules apply to the position of the right arm, and should be assiduously practised before a mirror: If the middle of the bow be placed across any of the strings, it must in each case form a parallel line with the upper arm. A correct holding of the violin when one is playing on the E string, should result in the upper arm coming softly into contact with the body; an elevation of the same to an angle of some 45° is necessary when the G string is used. The bow must be slightly inclined towards the fingerboard, and in all circumstances must cross the strings at a right angle; for our present purpose the bow must remain exactly in the middle, between the bridge and the end of the fingerboard. If the centre of the bow is placed correctly across the strings, the fore-arm should be at right angles with the bow; the pupil can then see by glancing in the mirror, that the line of the fingerboard forms a square with the upper arm, forearm, and the bow.

The rule which is found in almost all German violin-schools regarding the low position of the elbow and upper arm in playing upon any of the four strings, is based on a thoughtless acceptance of misunderstood directions which have been handed down from generation to generation. It must be combated by every possible means. The precept laid down a hundred and fifty years ago by Leopold Mozart, the author of the first German violin-school, was perfectly justified then, because at that time it was the custom to place the right side of the tailpiece under the chin. If the close proximity of the right arm to the body was a good and beneficial rule in those days, it stands to reason that at the present time, with our different method of holding the instrument, the same rule must not only be meaningless, but must constitute an absolute impediment to the acquisition of a free style of bowing. For, just in proportion as it is natural to have the upper arm close to the body in playing on the E string, must it appear forced and unnatural to retain the same position when playing on the G or D string. In fact, it suggests the idea that the use of the E string only is legitimate, and that to play on the lower strings is merely a necessary evil, which it might be as well to avoid whenever possible!

A reaction soon set in, but proved to be but a falling from the frying-pan into the fire. While the German school clung with narrow-minded conservativeness to the low position of the arm, French and Belgian violinists carried the use of the too high elbow, with its resultant stiffness of bowing, to an opposite and most

der Unfug des zu hohen Ellbogens bei ganz steifer Bogenführung ein. Wie in so vielen Dingen, sei auch hier die goldene Mittelstraße empfohlen: Man bewege den Oberarm auch beim Anstreichen der tieferen Saiten frei und ungezwungen im Achselgelenk, sei aber auf der Hut, daß der Ellbogen niemals höher stehe als das Handgelenk; denn was einer Saite recht ist, muß den andern billig sein! — (Spohrs Versuch mit dem Kinnteller in der Mitte der Violine, über dem Saitenhalter, kommt weiter nicht in Betracht, da heutzutage niemand mehr damit spielt.) —

Hat der Schüler durch genaue Befolgung der angegebenen Regeln eine korrekte Haltung der Geige und des Bogens gewonnen, so ist nun mit dem Anstreichen der leeren Saiten zu beginnen. In den ersten Unterrichtsstunden aber darf der Schüler keinen Strich machen ohne die werktätige Beihilfe des Lehrers. Dieser tut am besten, mit seiner Linken die rechte Hand des Zöglings zu halten, damit sie während der Bewegung ihre richtige Stellung behält, und mit der Rechten das Knopfende des Bogens anzufassen, um während des Streichens alle Vorgänge zu regeln. Den Ausgangspunkt für die ersten Strichversuche hat bis zur Gewinnung einiger Sicherheit stets die Normalstellung zu bilden. Darunter ist die regelrechte Haltung des Armes und der Hand zu verstehen, wenn der Bogen in seiner Mitte auf die Saite gesetzt wird. Der Lehrer zähle nun mit lauter Stimme: eins, zwei, drei, vier und helfe dem Schüler in der oben angedeuteten Weise, die leere A- oder D-Saite in ganzen Noten anzustreichen. Dabei ist dem Zögling einzuschärfen, daß der Druck des Bogens auf die Saite stets gleichzubleiben hat, jedes Viertel der angestrichenen ganzen Note das gleiche Bogenquantum erhält und jede Drehung des Bogens, solange er auf derselben Saite streicht, absolut zu vermeiden ist. Da es fürs erste gar nicht auf die Erzeugung eines großen, sondern eines schlackenfreien Tones ankommt, so ist sowohl das Einziehen des Handgelenks zu vermeiden, wenn die Bogenspitze erreicht ist, als auch das Herausdrücken desselben am Frosche.

Diese Übungen sind unter Beihilfe des Lehrers so lange fortzusetzen, bis der Schüler die Striche ruhig und gleichmäßig auszuführen vermag, ohne die Nachbarsaiten zu stören. Da dies aber eine Beschäftigung ist, die den Anfänger bald ermüdet, so hat der Lehrer häufige Pausen eintreten zu lassen, die dazu verwendet werden mögen, dem Zögling die Kenntnis der Notenschrift und die Bekanntschaft mit den einfachen Intervallen zu vermitteln, die uns zunächst beschäftigen werden.

mischievous extreme. As in many other matters, the path of the golden mean is the one to be recommended. The upper arm should move freely and without restraint in the shoulder joint, even when the lower strings are being used, but great care should be exercised to note that the elbow never be raised higher than the wrist; the position which is good for one string must also be good for another. (Spohr's attempt to place the chin-rest in the middle of the violin, over the tail-piece, cannot now be considered, as now-a-days no one holds his instrument in such a position.)

When by careful study of the above rules the pupil is able to hold his violin and bow in the proper manner, he may commence to draw the bow across the open strings. In the preliminary stages of his tuition he must never attempt to bow without the actual assistance of his teacher. The best method which the master can employ to maintain the correct movement and position, is to hold the right hand of the pupil with his left hand, and with his right hand on the nut of the bow, to guide the pupil's bow-arm in the proper direction. Until some efficiency has been gained, the natural attitude must be looked upon as the starting point in bowing. By this of course is meant the correct placing of the bow at its middle point across the strings. The teacher must then count with a loud voice, one, two, three, four, and assist the pupil, in the manner described above, to play a long note by drawing his bow across the open A or D string. It should also be explained to him that the pressure of the bow on the string must always remain equal; that each beat must receive an equal quantity of the bow; that any turning of the bow, as long as it is on the same string, must be absolutely avoided, and the natural position maintained. As the acquisition of a large tone is not of so much importance at first, as the production of a tone free from all scratchiness, it is better to avoid the drawing-in of the wrist, when the point of the bow is reached, as well as the pressing out of the same, when the nut end of the bow is being used.

These exercises are to be continued under the guidance of the teacher until the pupil can draw his bow evenly and equally across the string, without touching those on either side. As this occupation will be found very tiring to the beginner, the teacher should make frequent pauses, during which he should instruct him in musical notation, and allow him to make the acquaintance of the simple intervals, a matter which must now receive our attention.

Die linke Hand und die Verrichtungen der Finger auf dem Griffbrett.

Bis jetzt hat der Schüler nur solche Töne hervorgebracht, die durch das Schwingen der ganzen Saite, vom Sattel bis zum Steg, veranlaßt wurden. Verkürzt man die Saitenlänge, indem man durch festes Aufsetzen eines Fingers einen künstlichen Sattel bildet, so entstehen Töne, welche höher erklingen als die betreffende leere Saite. Bevor wir aber an die Ausführung dieses Geschäftes gehen, muß der Zögling einige Regeln kennen lernen, die sich auf die Haltung der linken Hand und die Stellung ihrer Finger beziehen.

1. Die durch Benützung eines Kissens oder Kinnhalters erzielte horizontale Lage der Violine erfährt eine Unterstützung, indem wir den Hals des Instrumentes leicht zwischen den Daumen und Zeigefinger der linken Hand legen. Der Hals darf aber unter keinen Umständen die Hautfalte berühren, welche Daumen und Zeigefinger verbindet; es muß vielmehr eine Öffnung übrigbleiben, groß genug, um einen Bleistift bequem hindurchziehen zu können.

2. Der Daumen hat sich in seinem Nagelgelenk sanft an den Hals zu schmiegen, so daß er etwa dem Zeigefinger gegenübersteht, wenn dieser den ersten auf die leere Saite folgenden Ganzton greift.

3. Der Zeigefinger ist so aufzuheben, daß er in seiner ganzen Ausdehnung, aber auch nicht weiter, über das Griffbrett hinausragt. Bildet er beim Greifen des ersten Ganztons den vorschriftsmäßigen stolzen Hammer, so pflegt sein Rücken bei normalen Händen nicht hinter den Sattel zurückzutreten.

4. Die Finger müssen senkrecht auf die Saiten fallen und in derselben Richtung aufgehoben werden. Schiefes Aufsetzen oder seitliches Aufheben der Finger verursacht immer technische Unsauberkeiten.

5. Da der 4. Finger kürzer ist als seine Kameraden, wird es nötig sein, den Ellbogen gehörig unter die Geige zu halten und den Ballen der Hand dem Griffbrett so weit zu nähern, daß auch er der Vorschrift des senkrechten Falles annähernd entspricht.

6. Jedes krampfhafte Einziehen der Finger in den Ballen der Hand ist streng zu vermeiden; vielmehr sollen sie immer in hammerartiger Form fallbereit über der betreffenden Saite stehen.

7. Die Funktionen der Finger haben bei völlig ruhiger Handhaltung lediglich von den Fingerwurzeln und -Gelenken aus zu geschehen; ihr präzises Aufsetzen darf also nicht von einem krampfhaften Nachdrücken der Hand begleitet sein oder

The left hand and the function of the fingers on the fingerboard.

Until now the pupil has only played such notes as are caused by the vibration of the open string stretched from the nut to the bridge. If the length of the string is shortened by firmly placing one of the fingers on it, and thereby forming an artificial nut, the note produced will sound higher than that of the open string. But before actually applying himself to the performance of this matter, the pupil must learn the rules regarding the position of the left hand and fingers.

1. The necessary horizontal position of the violin having been attained by the use of a pad or a chin-rest, the neck of the instrument should be lightly placed between the first finger and thumb of the left hand. Under no condition, however, must the neck be allowed to touch the loose skin which connects the first finger and the thumb; on the contrary, a space must remain through which a pencil can be quite comfortably passed

2. The neck must be allowed to rest softly at the top-joint of the thumb, which should be held so as to almost face the first finger, when that is placed on the first tone of the open string (see exercise below).

3. The first finger should not be raised above the fingerboard to any unnecessary height. If this finger is in correct position when playing the first whole-tone, on being elevated again the back of the finger, in a normal hand, will not project over the nut.

4. The fingers must descend perpendicularly on the strings, and be raised again in the same direction. Placing the fingers crookedly, or lifting them towards one side, always results in slovenly technique.

5. As the little finger is shorter than the others, it is necessary to bring the elbow well under the violin, so that the thick part of the palm of the hand be allowed that the ball of the hand can approach the fingerboard as far as the perpendicular stroke of the finger requires.

6. A cramped position of the hand, in which the fingers are drawn in towards the ball of the palm, is to be strictly avoided; in fact, the fingers should be held like little hammers ready to fall over the strings.

7. The hand must be held absolutely still, the finger-action proceeding only from the roots and joints of the fingers. The falling of the fingers in correct position on the strings must not be accompanied by a convulsive pressure of the hand, or by the pressing of

gar durch Anpressen des Daumens an den Geigenhals bewerkstelligt werden.

8. Die Finger dürfen sich weder beim Niederfallen noch beim Aufheben aneinander reiben oder sonstwie störend ins Gehege kommen; sie müssen vielmehr zu größter Unabhängigkeit erzogen werden. Ihre Schnellkraft wird durch gehöriges Aufheben gefördert; doch hüte man sich vor Übertreibungen. Ist beispielsweise der Zeigefinger aufgesetzt, so genügt für den 2. Finger eine Fallhöhe von 2, für den dritten von 3 und für den vierten eine solche von 5—6 cm.

9. Bei richtiger Haltung des ganzen linken Armes und korrektem Aufsatz der Finger erscheint der Handrücken als die geradlinige Fortsetzung des Unterarmes; das Handgelenk darf also in der ersten Lage weder nach innen geknickt noch nach außen gebogen werden. Alles übrige besagen die Abbildungen.

the thumb against the side of the neck of the instrument.

8. The fingers must not rub against one another in descending on the fingerboard or in being lifted from it, nor must they in any way hamper each other's free movements; on the contrary, they must be trained to move as independently as possible. Their power of quickness will be increased by using a proper elevation; but let all exaggeration be avoided. For example, if the first finger is on the string, the elevation of the second finger should be two centimetres, of the third finger three centimetres, and of the fourth, about five or six centimetres.

9. As a result of the correct position of the left arm, and of the fingers when on the board, the back of the hand should be in a straight line with the forearm; the wrist, therefore, when in the first position, must be turned neither in nor out. The rest may be learned from the illustrations.

Bogenbezeichnungen.

(Abbreviations of sections of the bow.)

Deutsch		English
G.B.	—	*W. B. (Whole-Bow)*
O½	—	*U½ (Upper half)*
U½	—	*L½ (Lower half)*
Sp.	—	*Pt. (Point)*
Fr.	—	*Nt. (Nut)*
Mitte	—	*M. (Middle)*

An den Körper geschmiegter Oberarm beim Spiel auf der E-Saite.
The upper-arm gently touching the body in playing on the E-string.
Le bras appuyé contre le corps en jouant la corde de mi.

Normalstellung der linken Hand in der ersten Lage.
Normal position of the left hand in the first position.
Pose normale de la main gauche en 1ère position.

Stellung des Oberarms beim Spiel auf der G-Saite.
Position of the upper-arm in playing on the G-string.
Pose du bras en jouant la corde de sol.

Stellung des Daumens als Vorbereitung zum Lagenwechsel.
Attitude of the thumb; preparatory to changing position.
Pose du pouce dans la préparation du changement de position.

Stellung der Hand beim Ansatz am Frosch.
Position of the hand in placing the nut of the bow on the string.
Pose de la main dans l'attaque au talon.

Anfassen des Bogens.
Holding the bow.
Manière de saisir l'archet.

Erste Griffart.

Die nachstehenden Übungen sind mit ganzer Bogenlänge (G. B.) und mittlerer Tonstärke (*mf*=halbstark) in ruhig fliessendem Zeitmass (Andante = sachte gehend) auszuführen.

⊓=Zeichen für den Abstrich, vom Frosch (Fr.) der Spitze (Sp.) zu; ∨ = Zeichen für den Aufstrich, von der Spitze in der Richtung nach dem Frosche hin.

𝄞=G=oder Violinschlüssel; **C** = Zeichen für den ⁴⁄₄ Takt; 𝄆𝄇=Wiederholungs-Zeichen. **0** bedeutet die leere, offene Saite; **1** = Zeigefinger; **2** = Mittelfinger; **3** = Ringfinger; **4** = kleiner Finger.

Der horizontale Strich nach den Ziffern besagt, dass der betreffende Finger zur Sicherung der Intonation fest aufgesetzt bleibt.

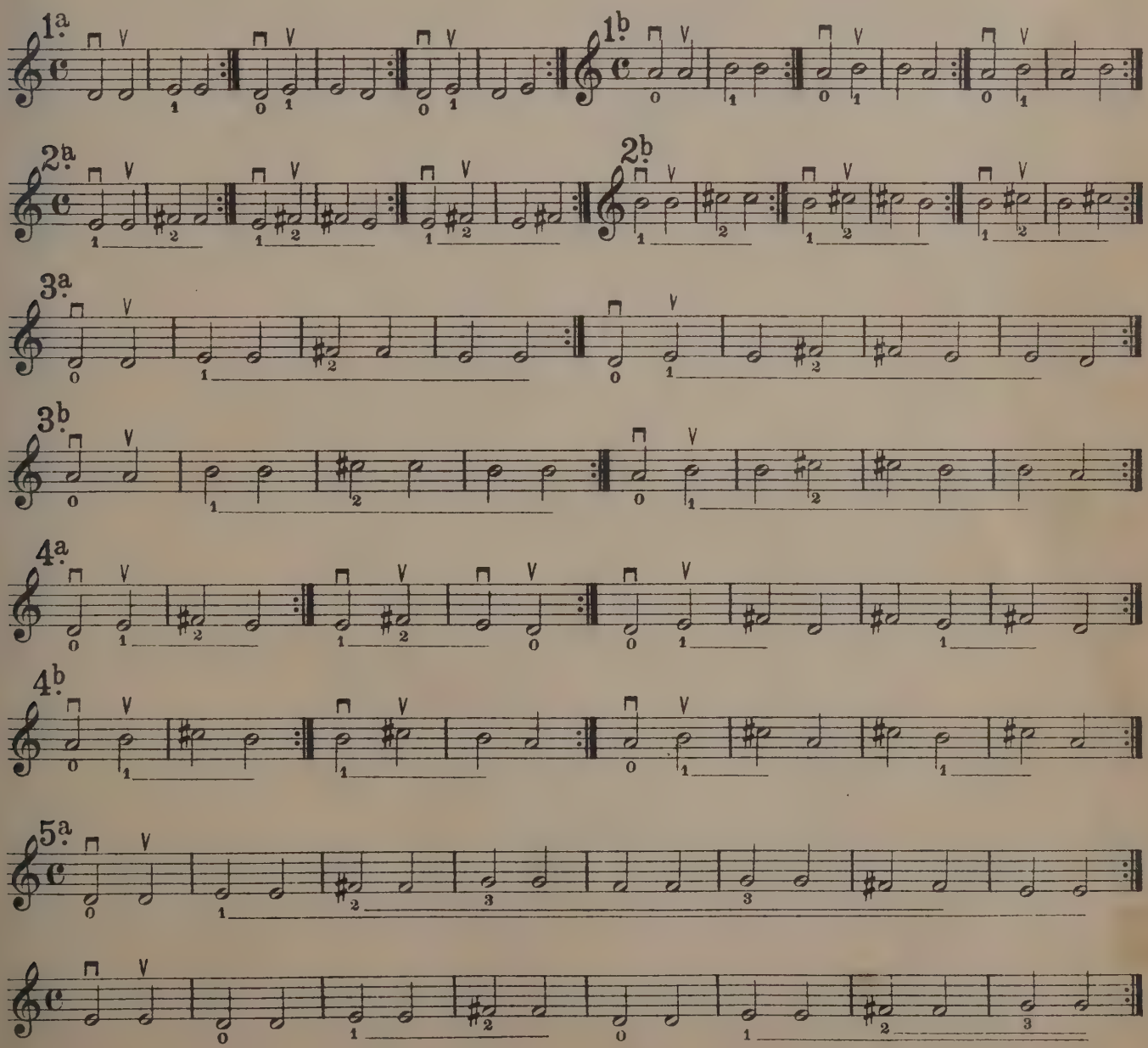
First kind of stopping.

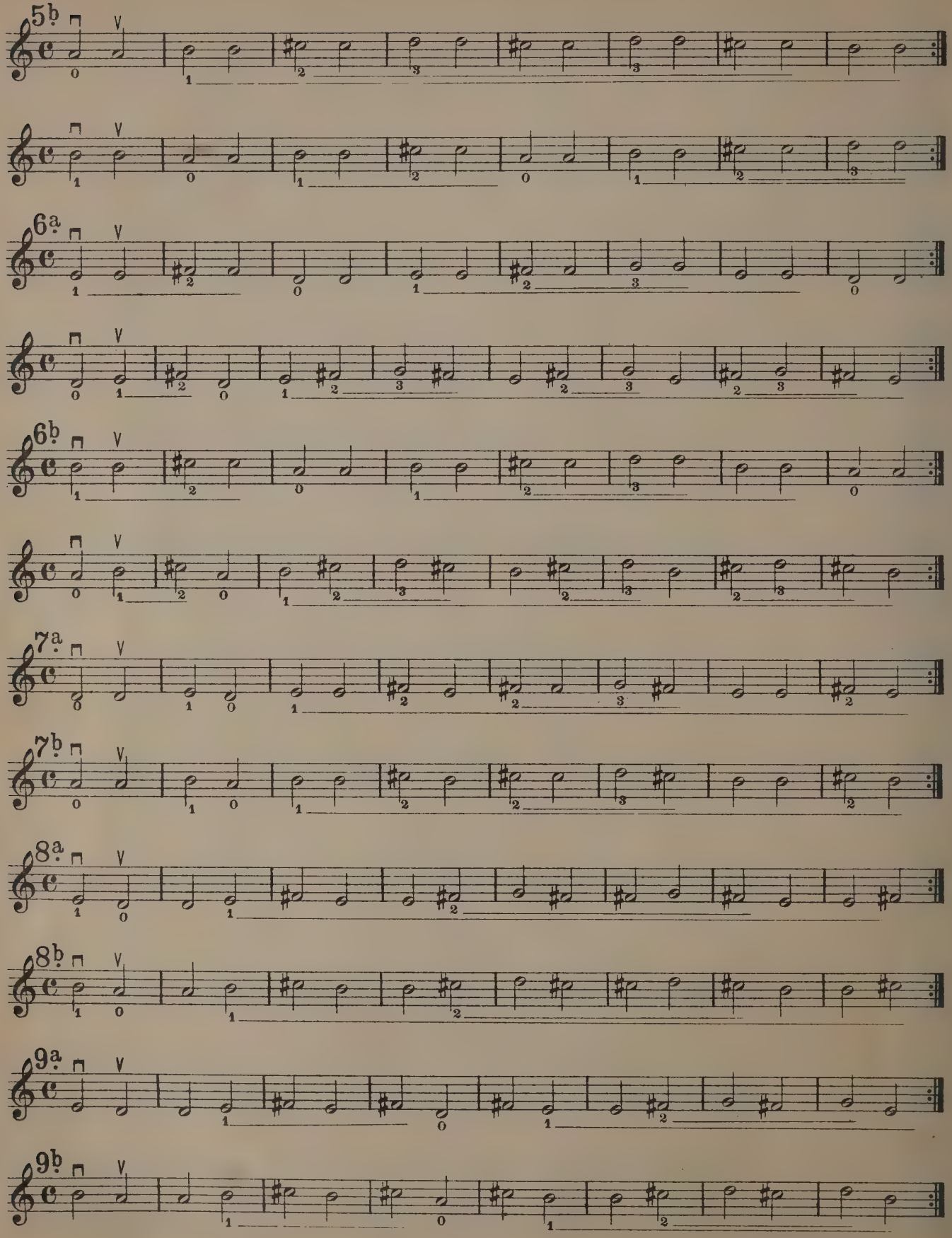
*The following exercises are to be played with whole-bow strokes (W. B.) and a medium strength of tone (mf = moderately loud), and in a quiet, flowing tempo (*Andante = *going slowly).*

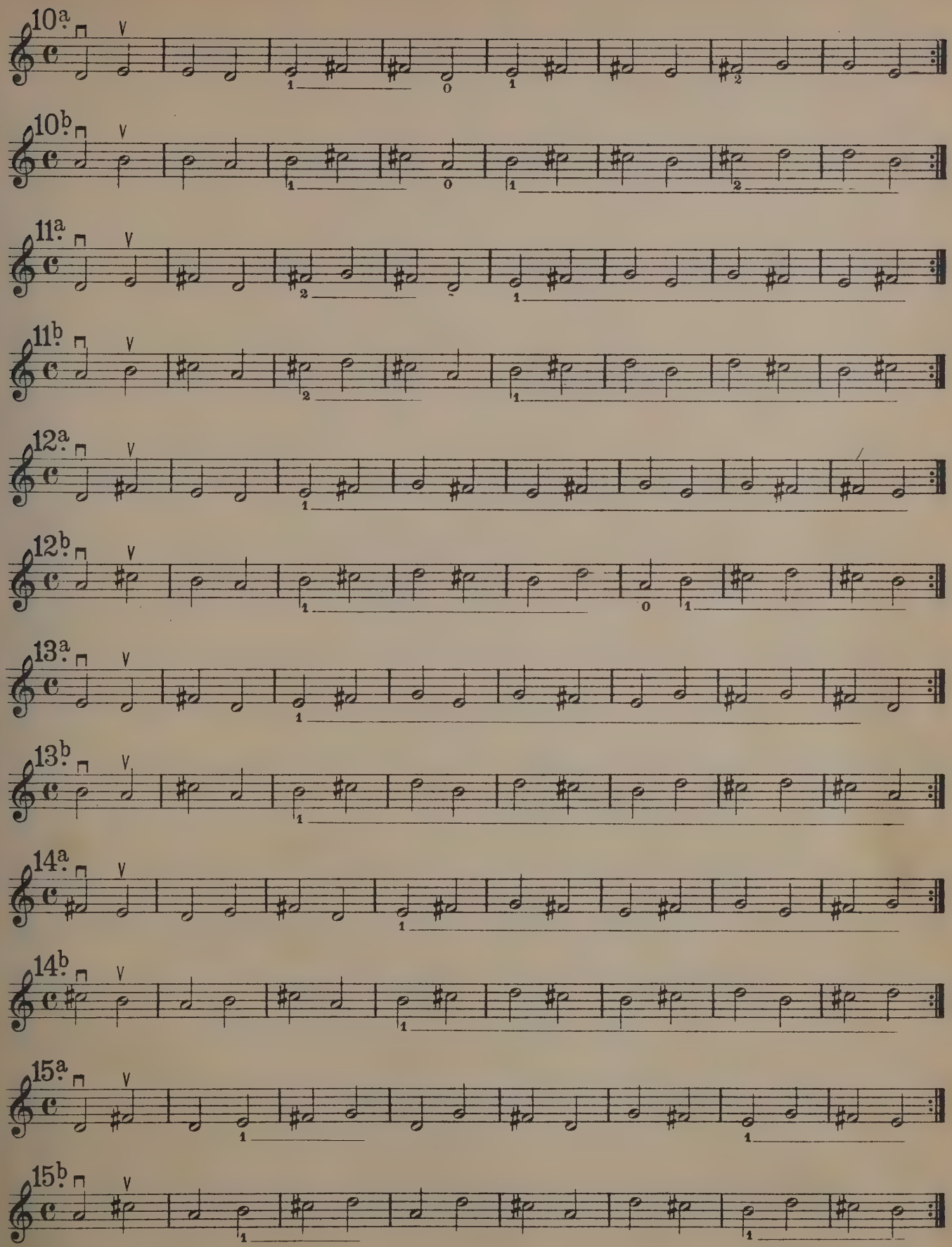
⊓ *sign of a down-bow stroke from the nut (Nt) to the point (Pt).* ∨ *sign of an up-bow stroke from the point, in the direction of the nut.*

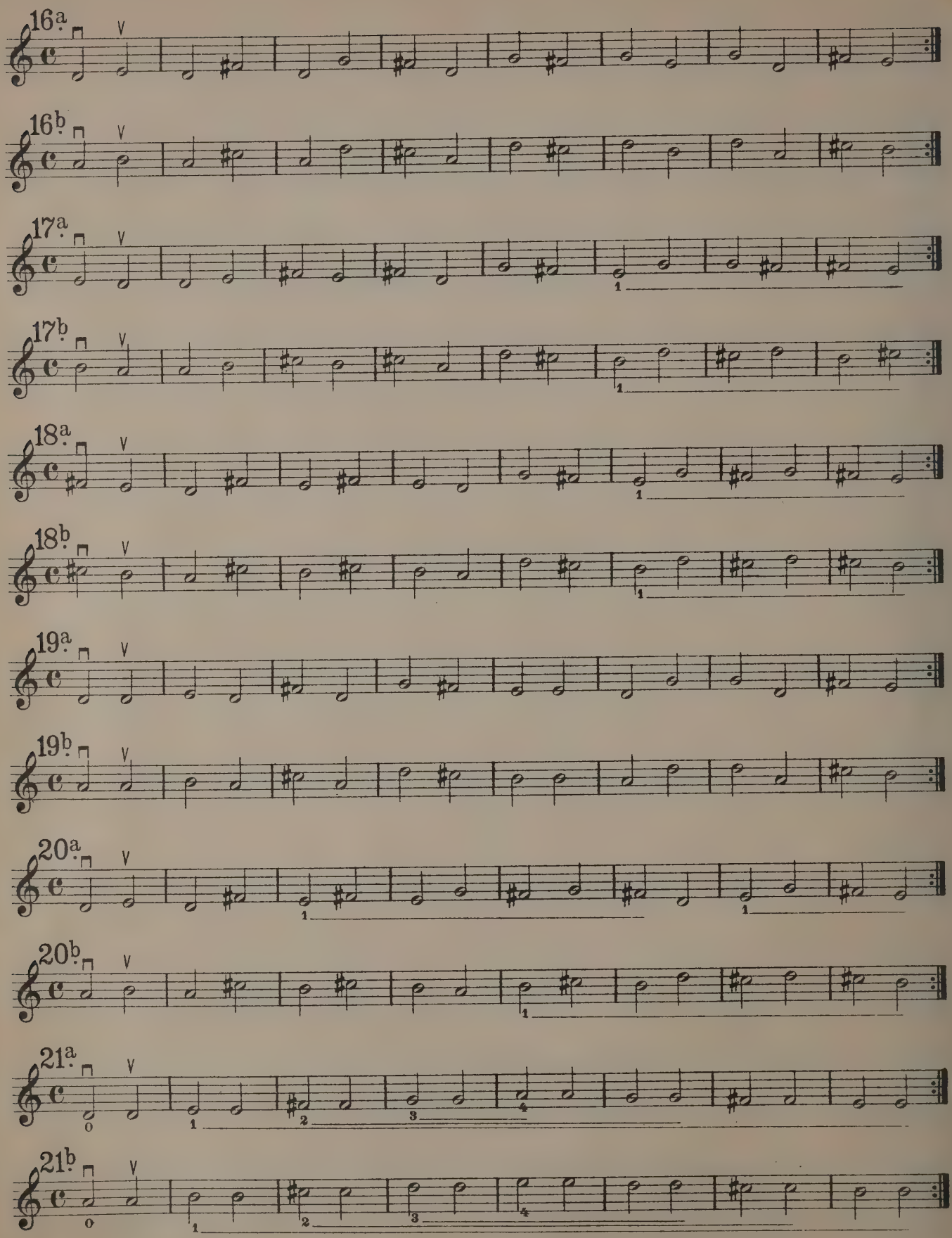
𝄞 = *G, or treble clef;* **C** *sign for common, or* ⁴⁄₄ *time;* 𝄆𝄇 *sign of repetition;* **0** *indicates the open string;* **1** = *first finger;* **2** = *middle finger;* **3** = *third finger;* **4** = *little finger.*

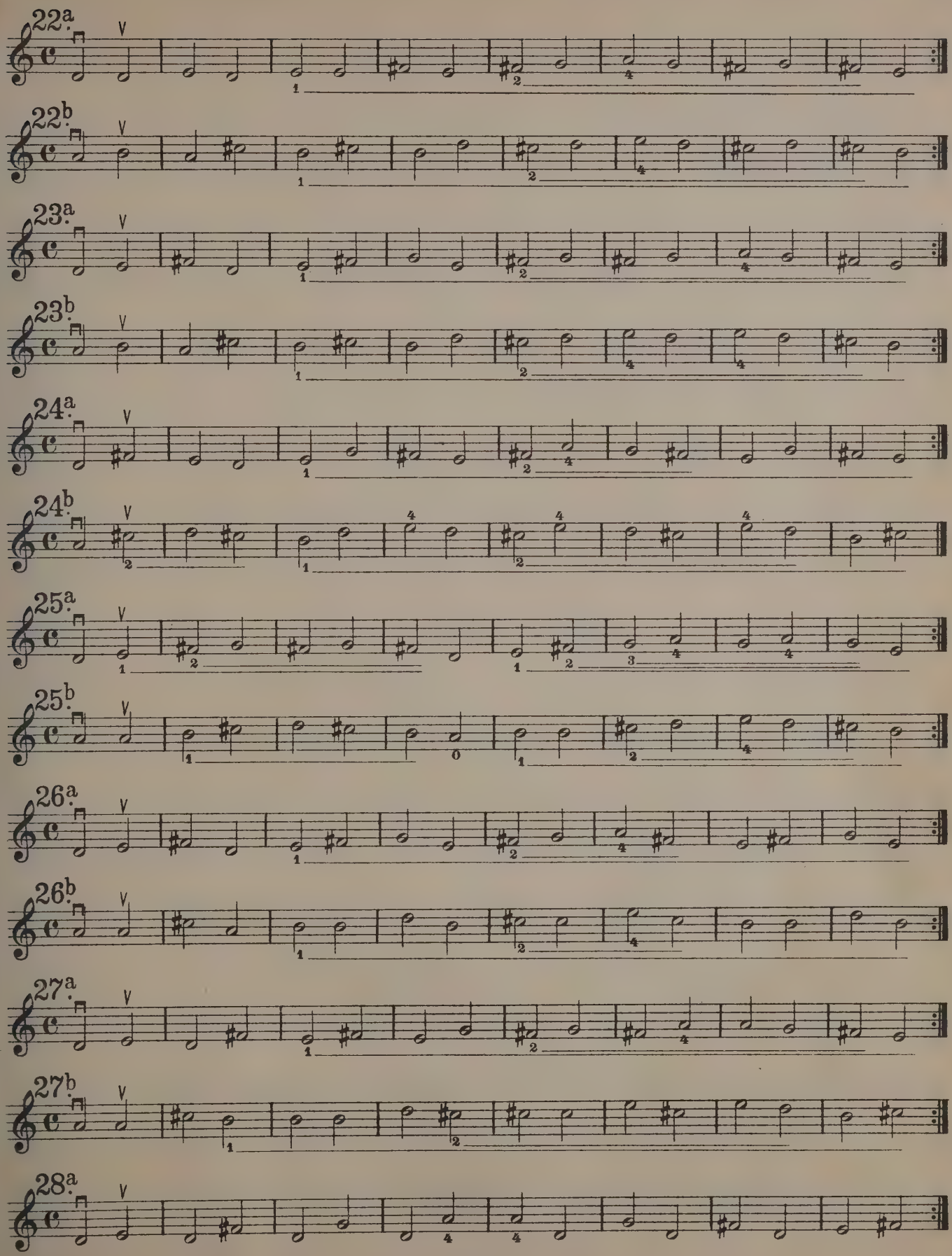
The horizontal line drawn after the figure indicates that the finger in question is to remain firmly on the string to ensure correct intonation.

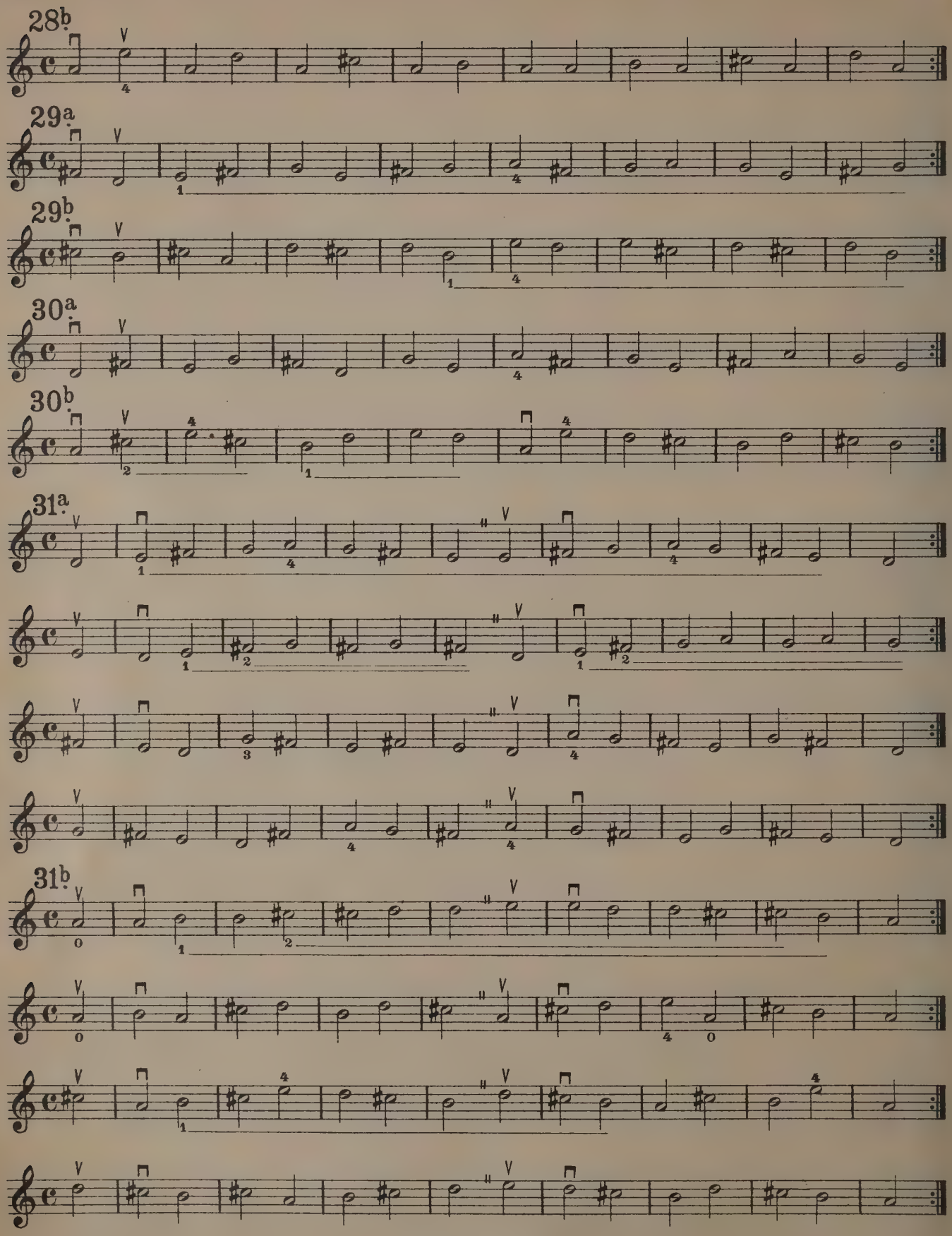



5b
6a
6b
7a
7b
8a
8b
9a
9b


10a.
10b.
11a.
11b.
12a.
12b.
13a.
13b.
14a.
14b.
15a.
15b.


16a.
16b.
17a.
17b.
18a.
18b.
19a.
19b.
20a.
20b.
21a.
21b.


22a.
22b.
23a.
23b.
24a.
24b.
25a.
25b.
26a.
26b.
27a.
27b.
28a.


28b
29a
29b
30a
30b
31a
31b

Für zwei Violinen.

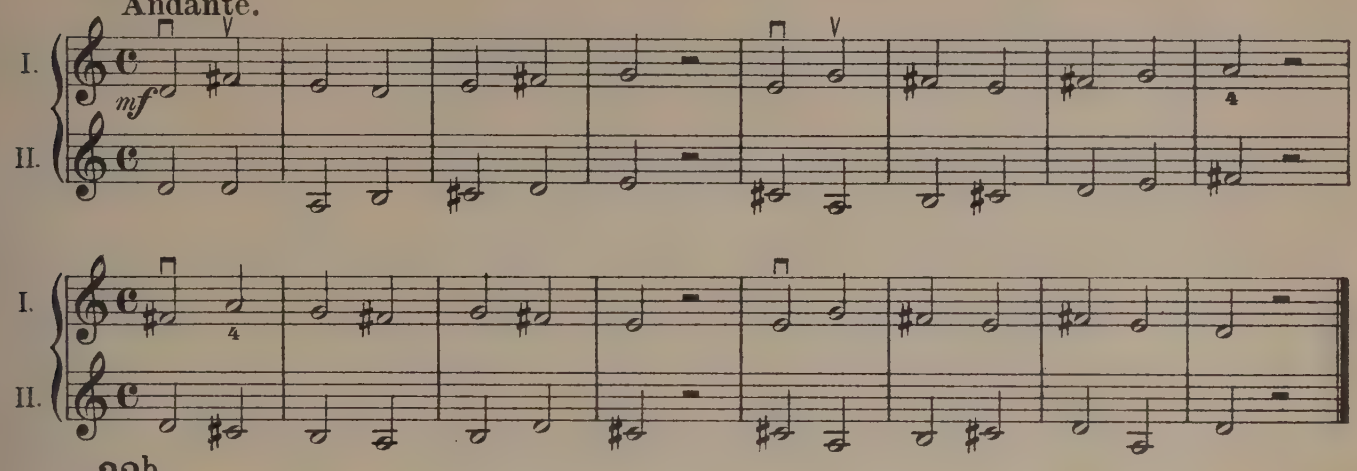
Die obere Stimme spielt der Schüler, die untere der Lehrer.

For two Violins.

The upper part is played by the pupil, the lower by the master.

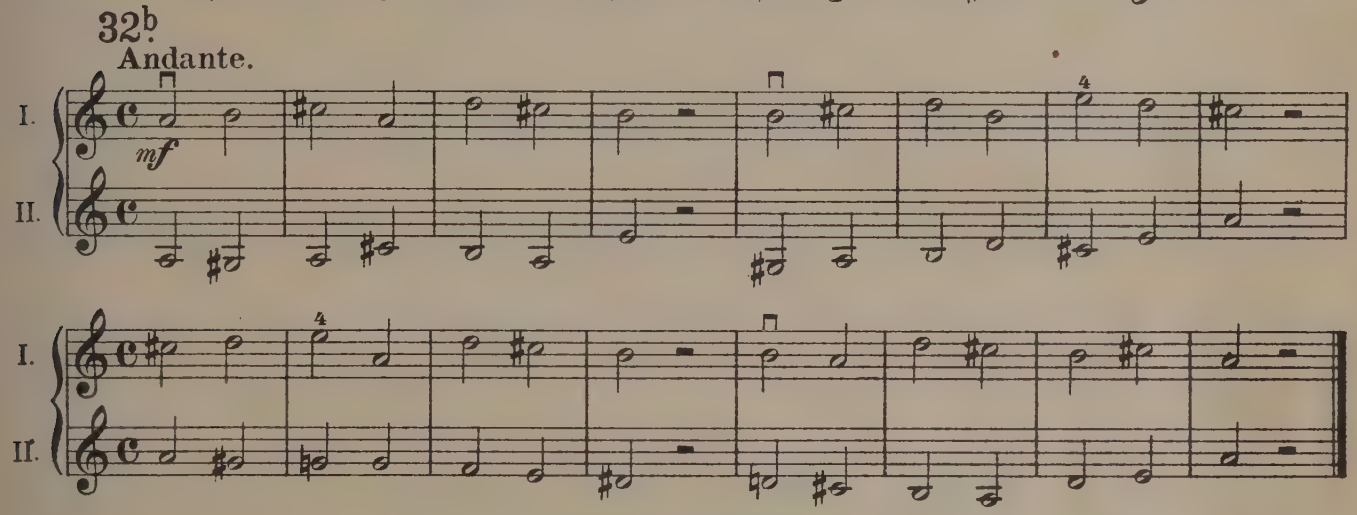
32a

Andante.



32b

Andante.



Verbindung der beiden Vierlinge zur Tonleiter.

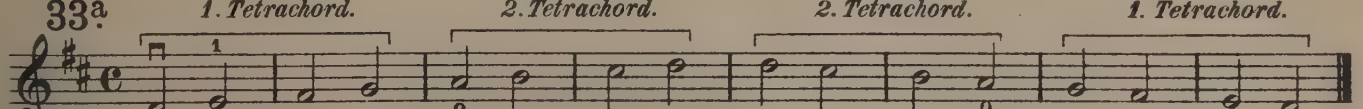
Die beiden Vierlinge an einander gereiht, ergeben die Ddur-Tonleiter, so benannt, weil auf den Grundton D eine grosse Terz, fis, folgt. Die auf F und C bezüglichen Kreuze, welche diese Töne zu fis und cis machen, stehen nun der Einfachheit wegen immer nur noch am Anfang jeder Zeile.

The connection of the two tetrachords with the scale.

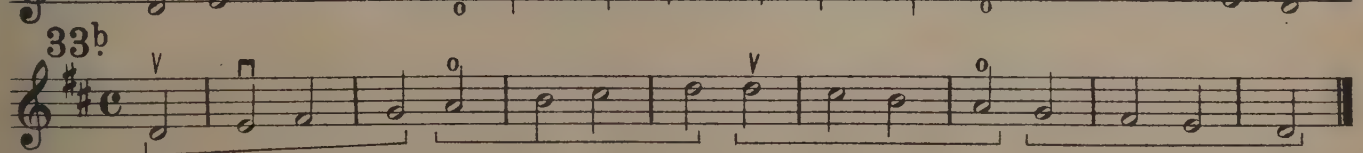
The two tetrachords, placed in succession, form the D major scale, so called because the fundamental note D has F♯ as a major third. The sharps added to F and C, which raise these notes a semi-tone, are placed at the beginning of each stave for the sake of simplicity.

33a

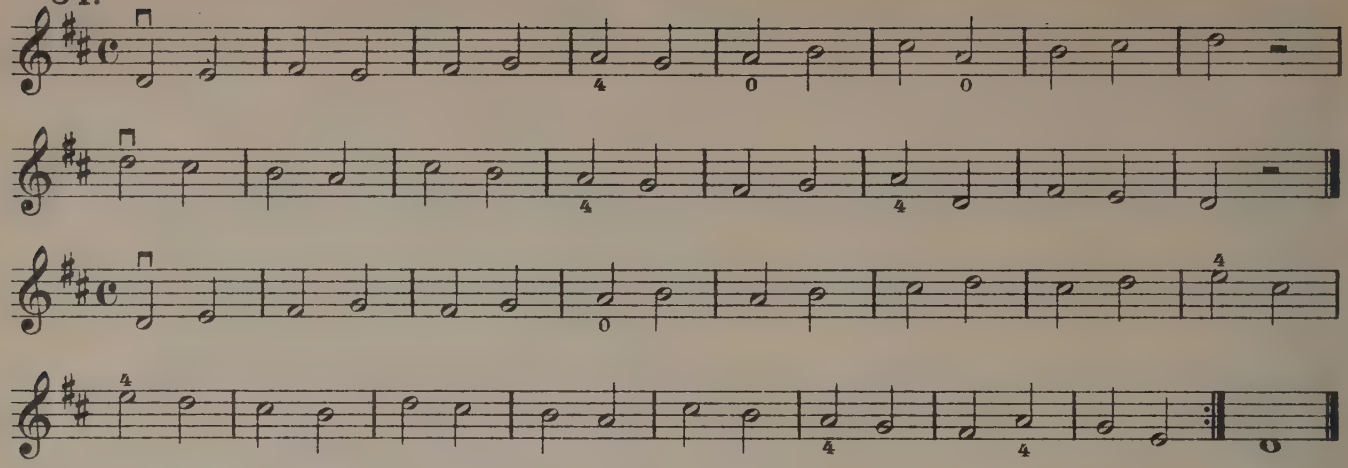
1. Vierling. *1. Tetrachord.* — 2. Vierling. *2. Tetrachord.* — 2. Vierling. *2. Tetrachord.* — 1. Vierling. *1. Tetrachord.*



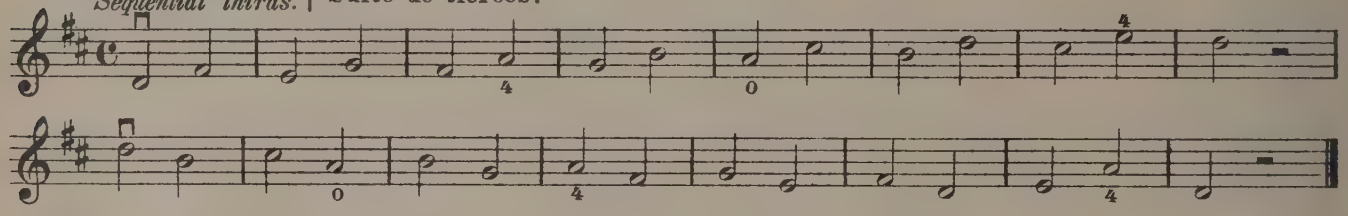
33b



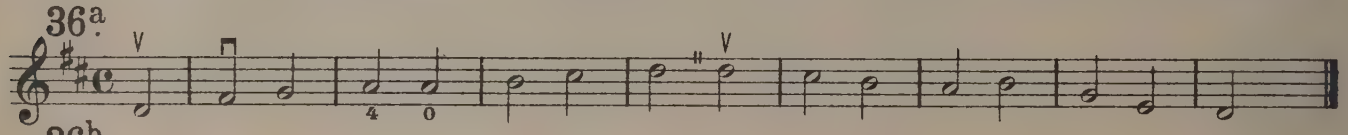
34.



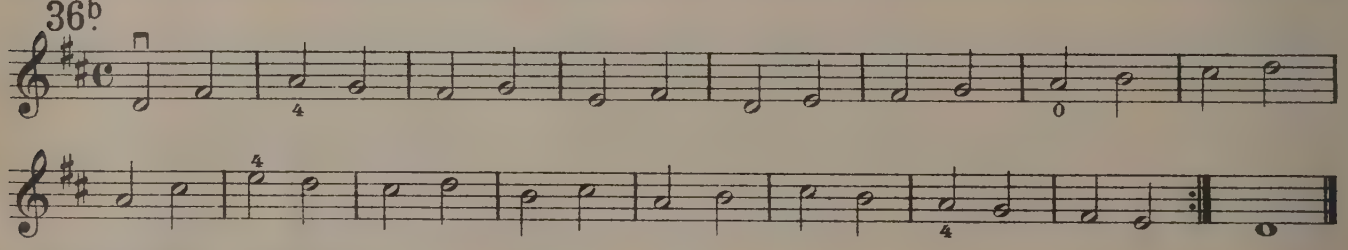
35. Terzenfolge. *Sequential thirds.* | Suite de tierces.



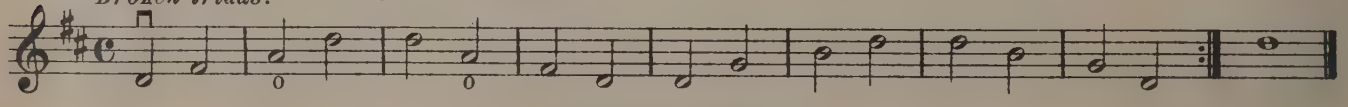
36a.



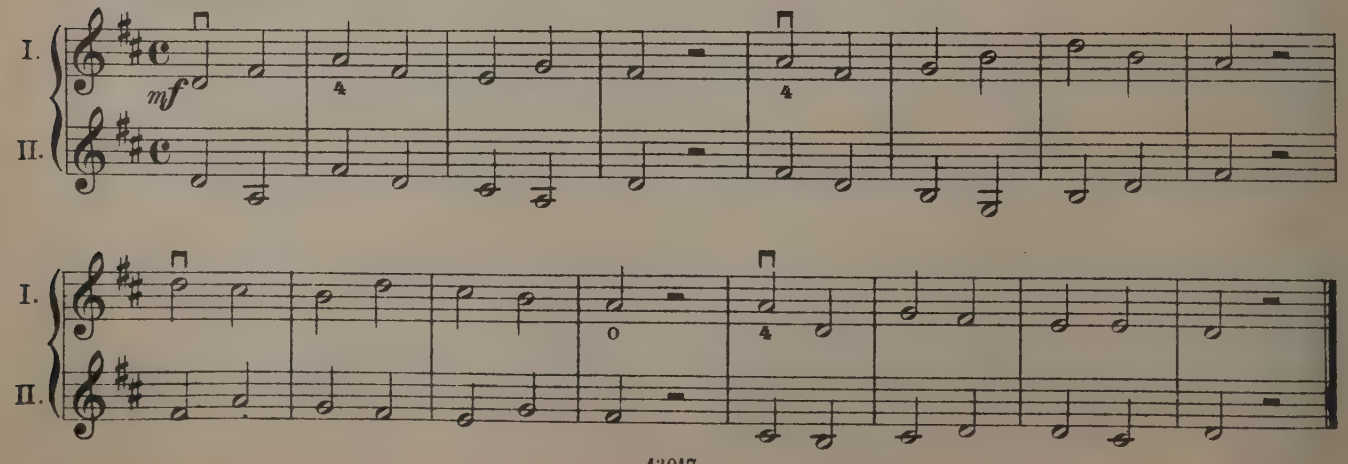
36b.



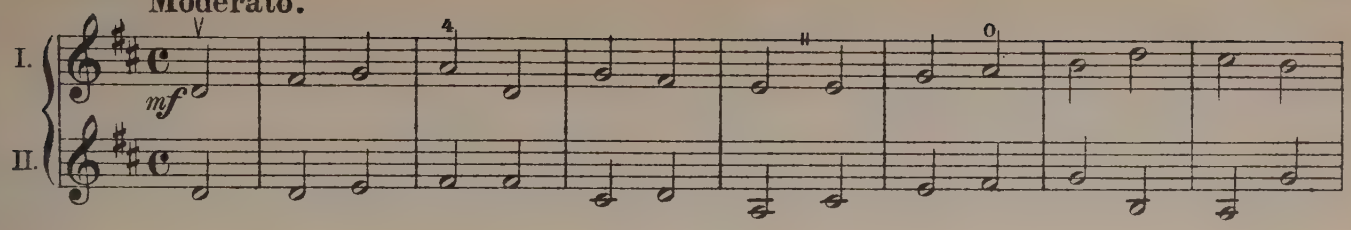
37. Gebrochene Dreiklänge. *Broken triads.* | Accords brisés.

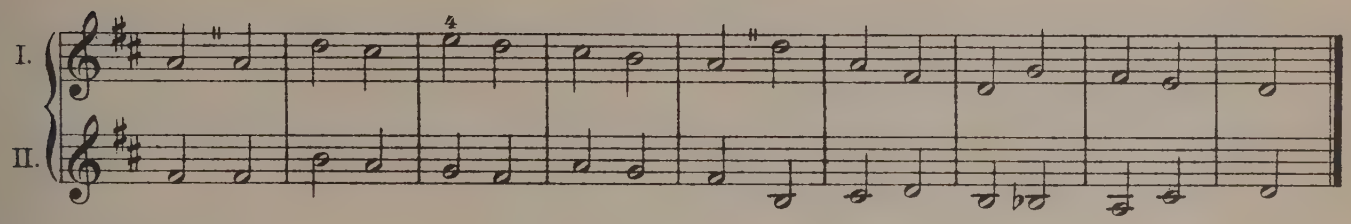


38. Moderato.

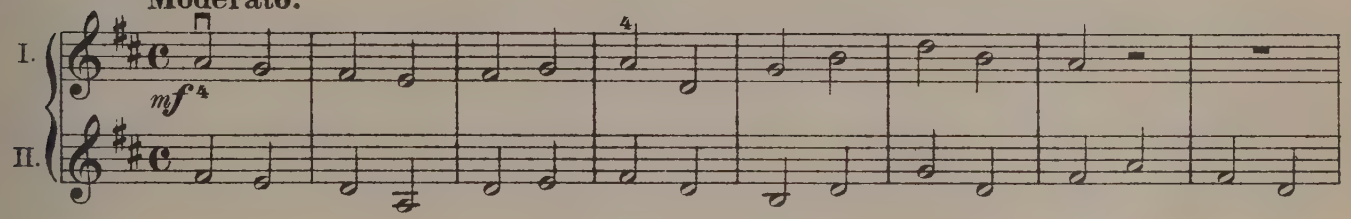


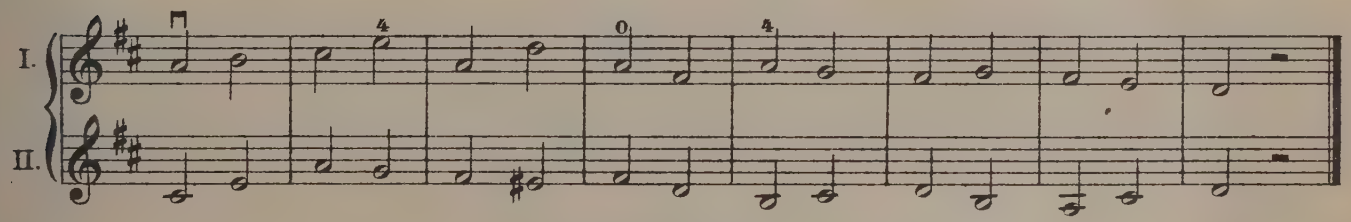
39. **Moderato.**



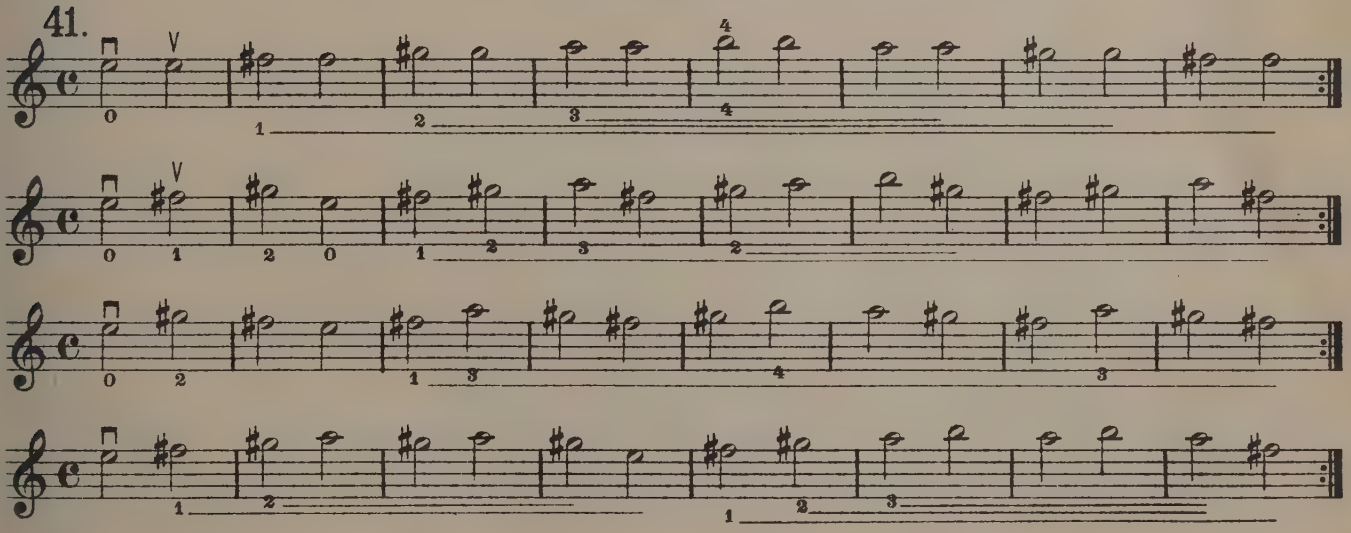


40. **Moderato.**

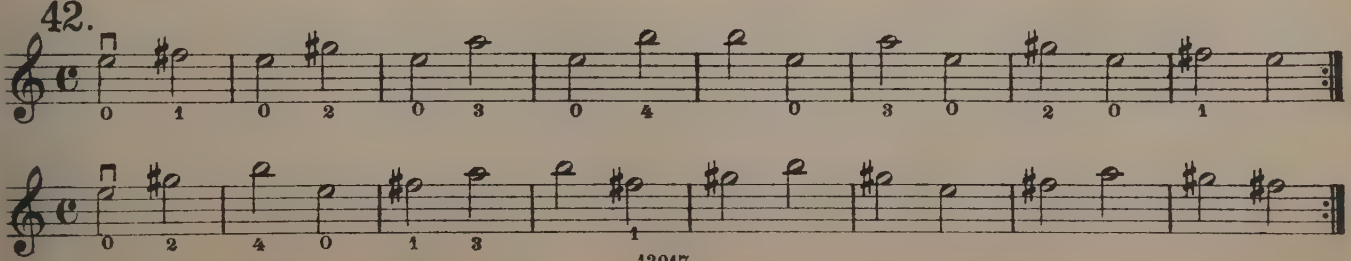


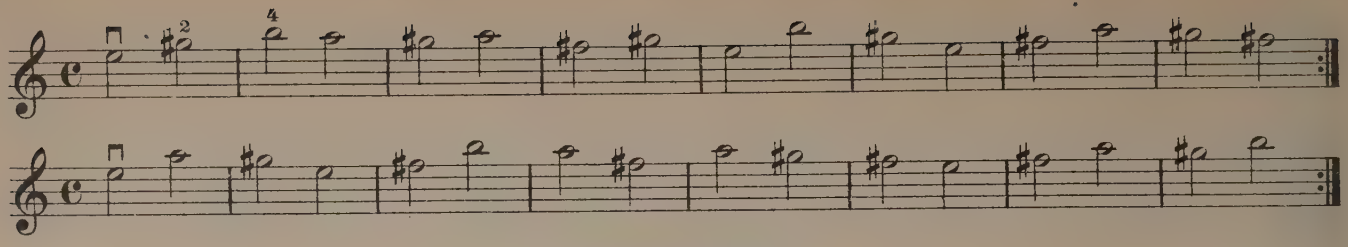


41.



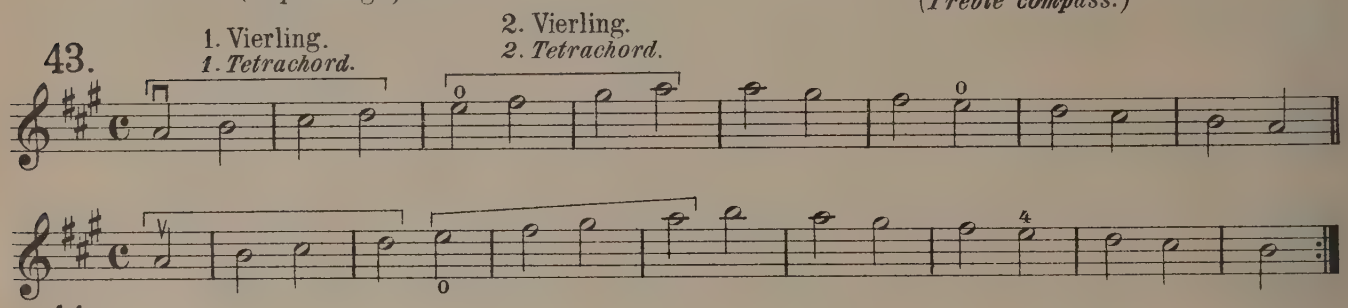
42.

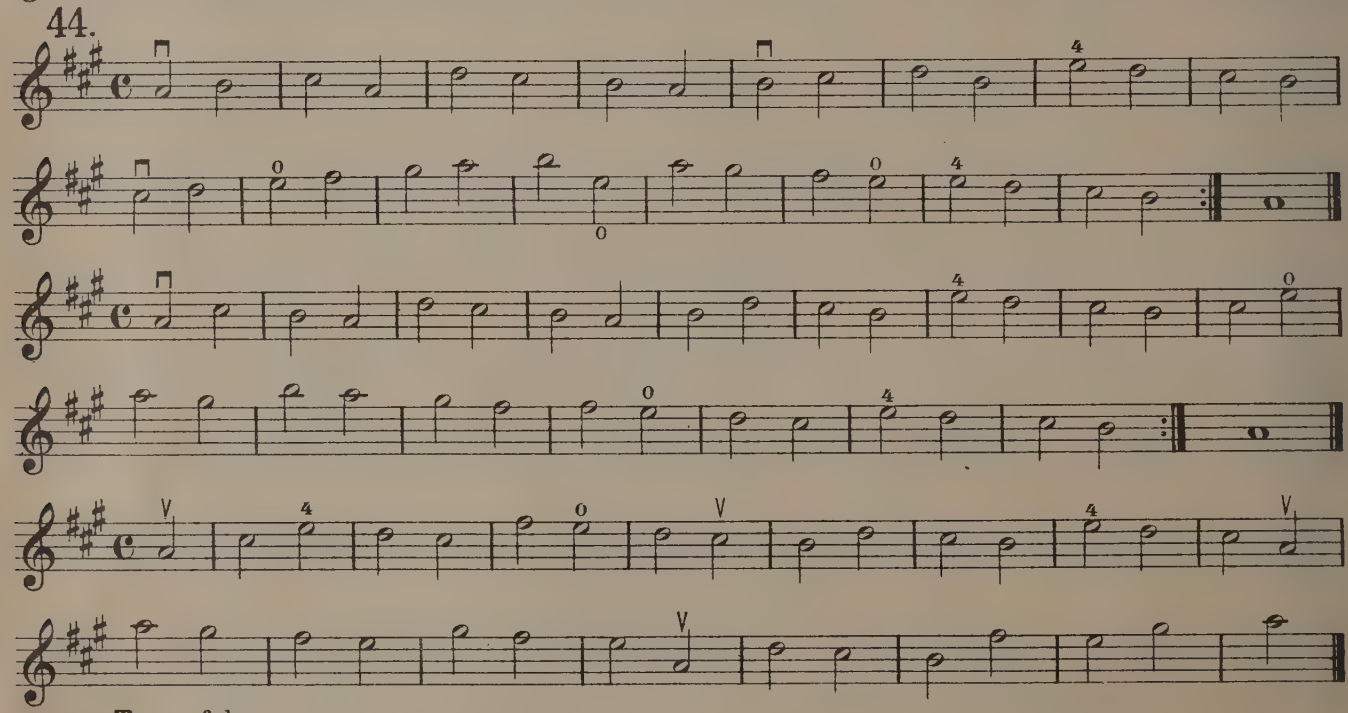


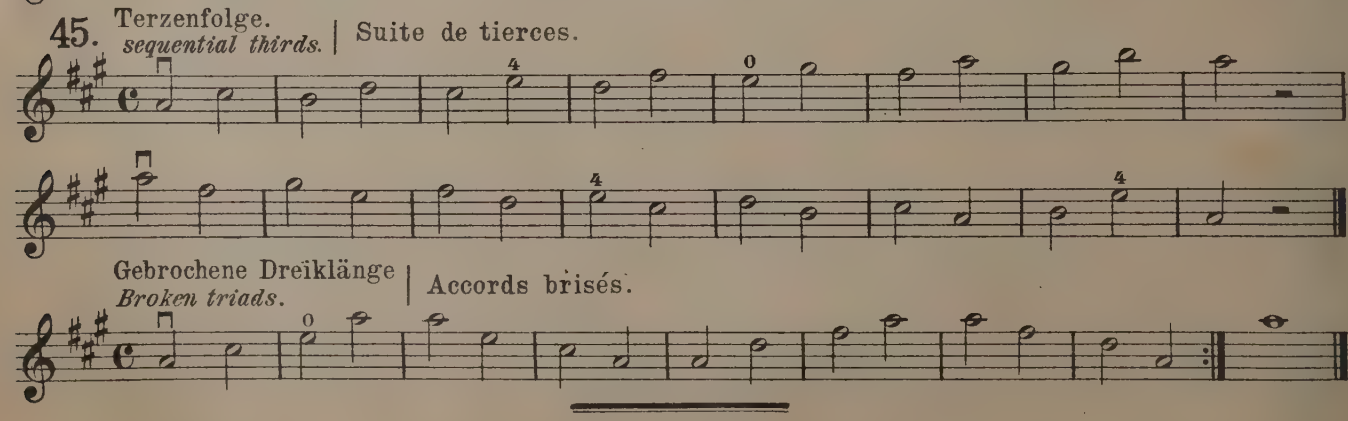


Die A dur-Tonleiter.
(Sopranlage.)

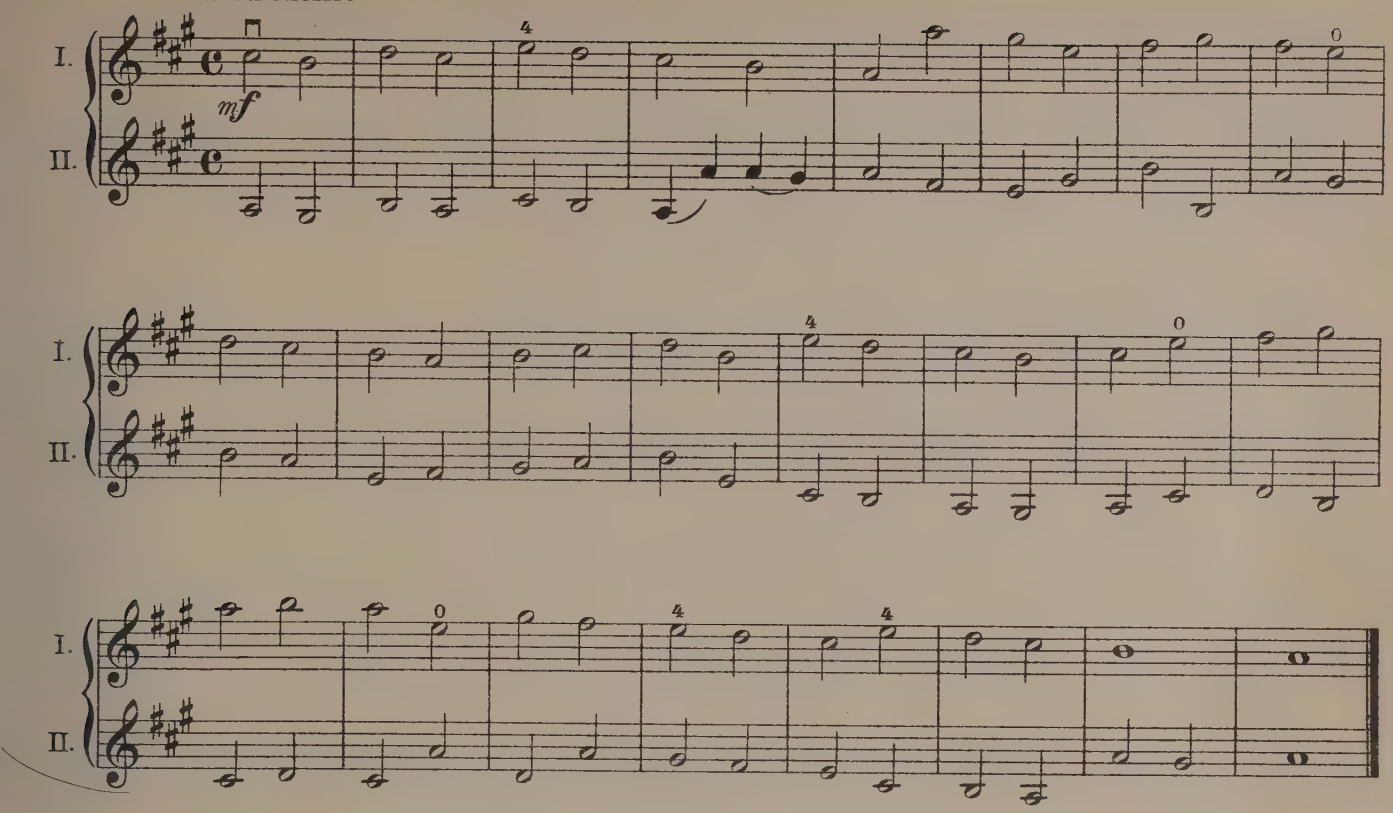
The scale of A major.
(Treble compass.)



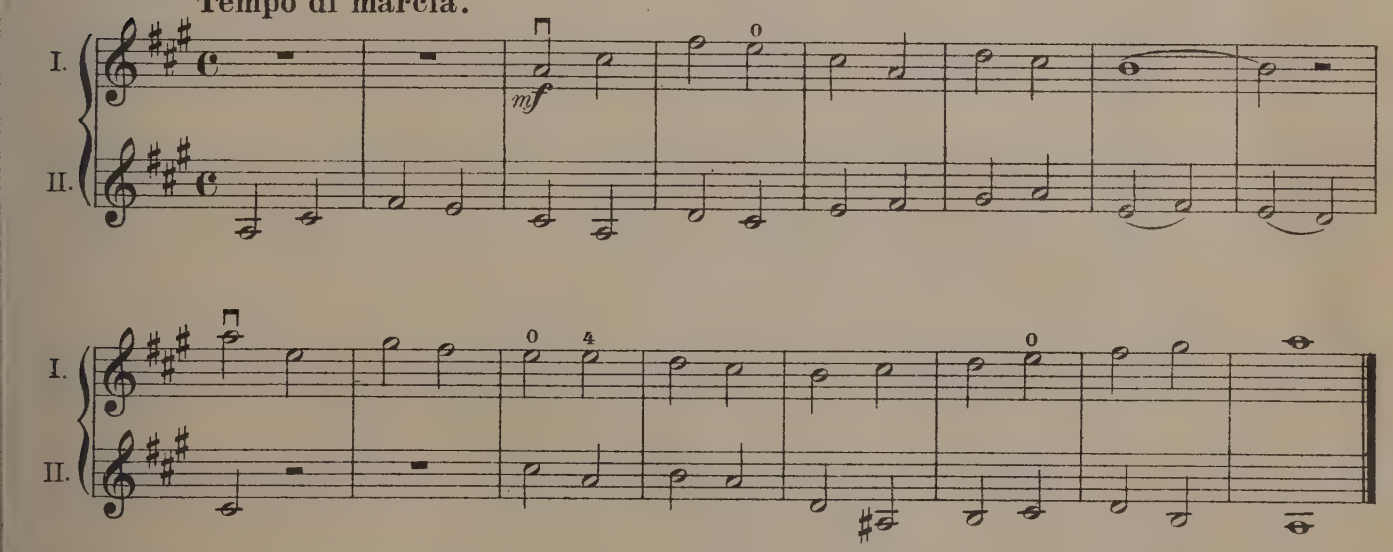




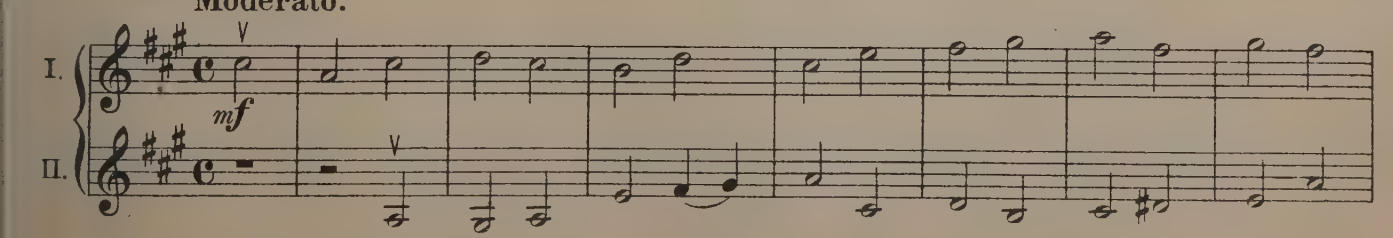
46. **Andantino.**

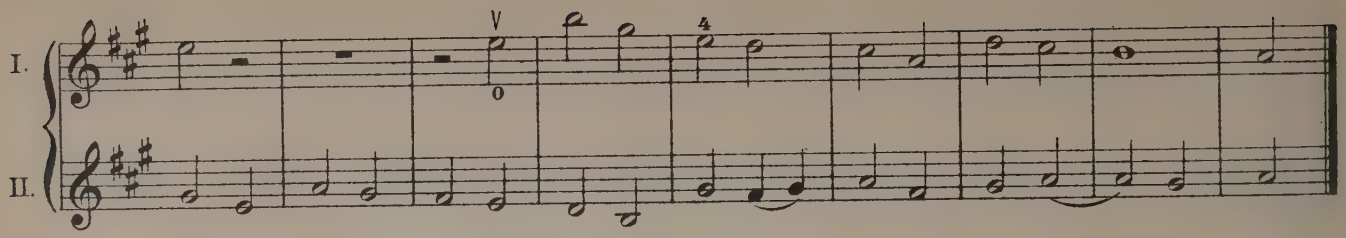


47. **Tempo di marcia.**

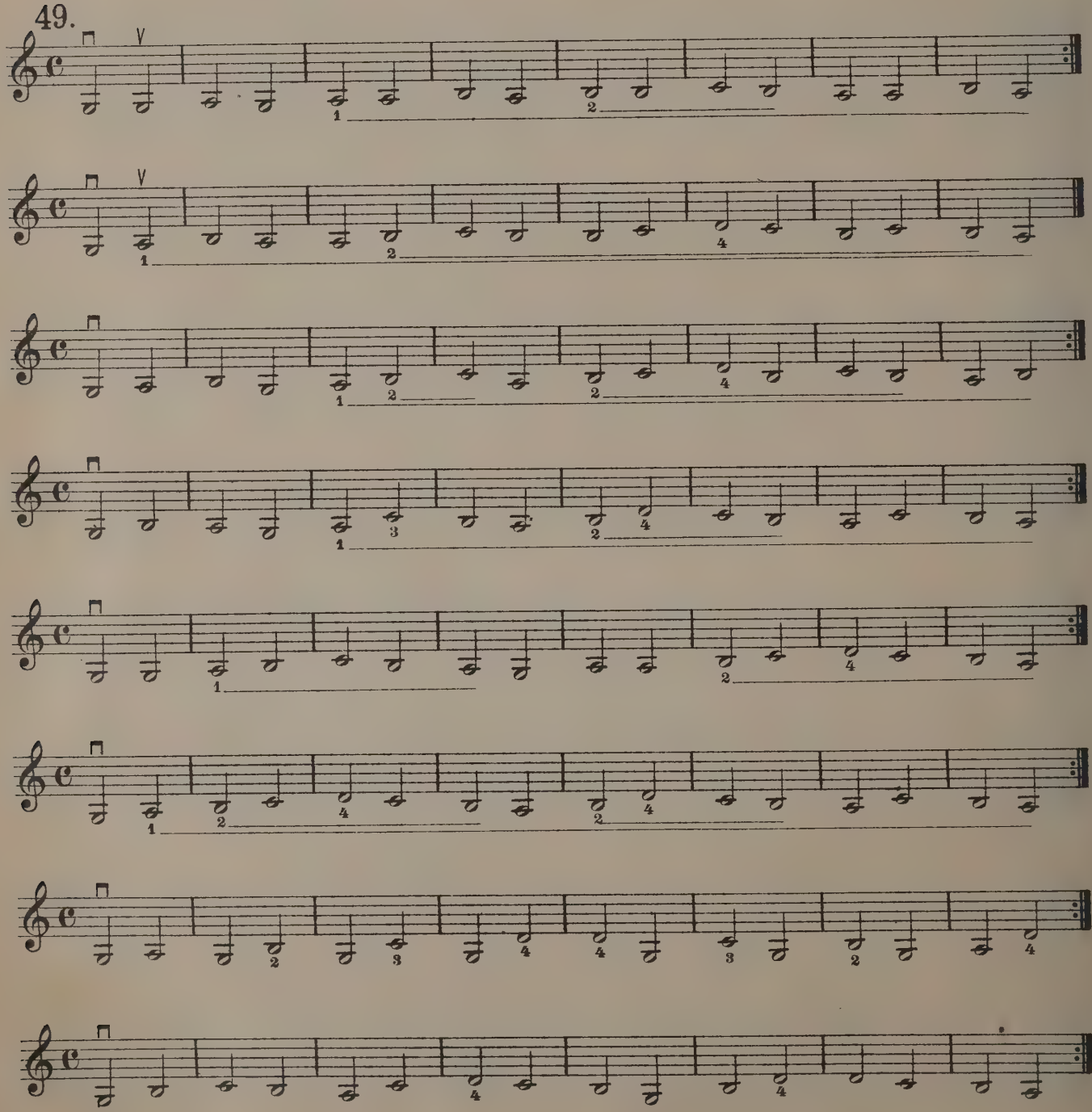


48. **Moderato.**



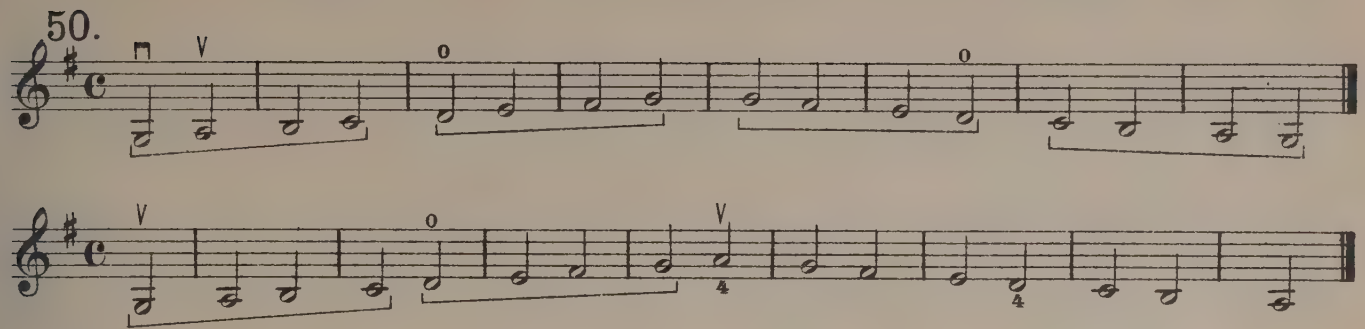


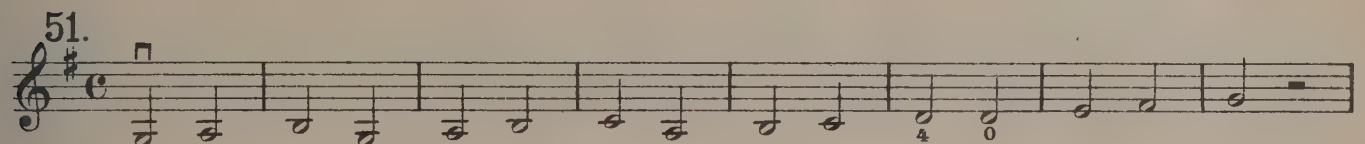
49.

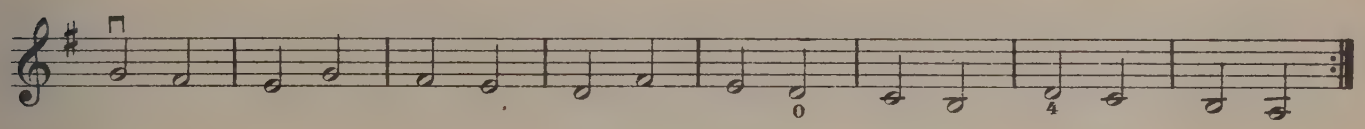


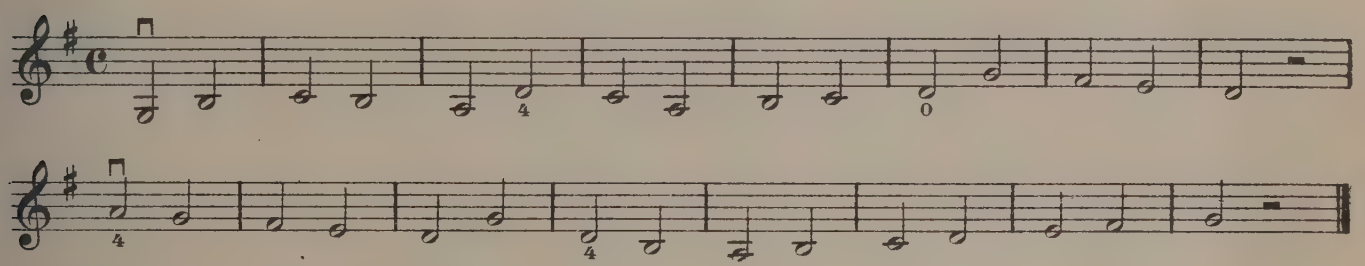
Die G dur- Tonleiter.
(Altlage.)

The scale of G major.
(Alto compass.)

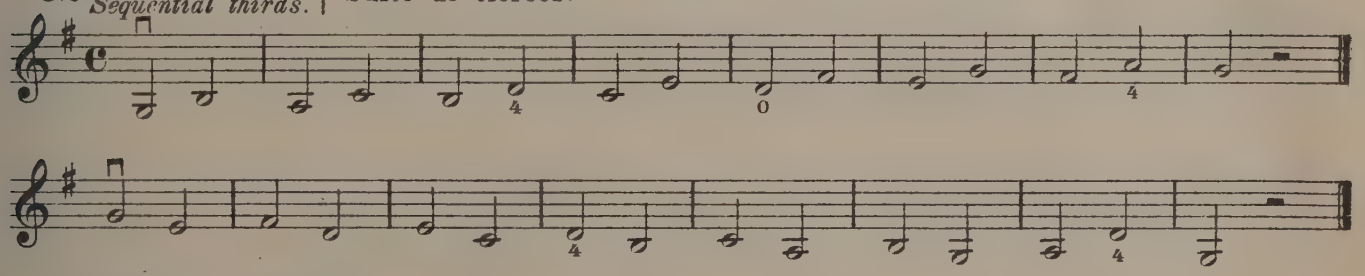




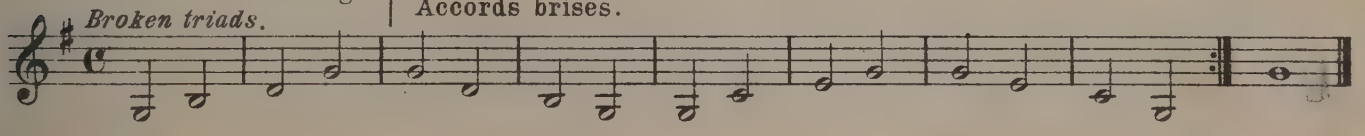




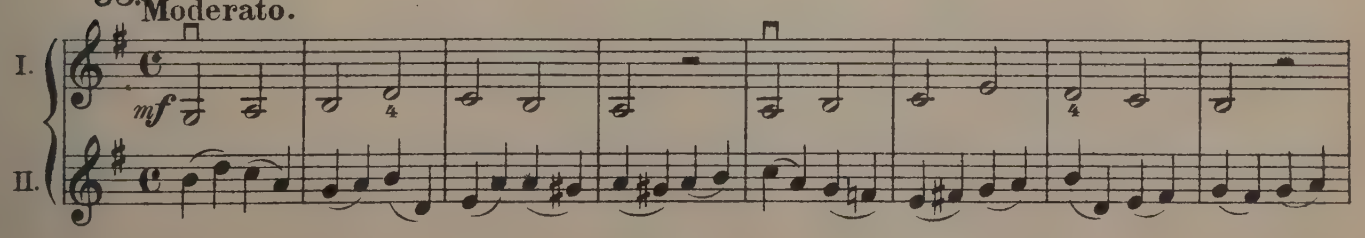
52. Terzenfolge. *Sequential thirds.* | Suite de tierces.

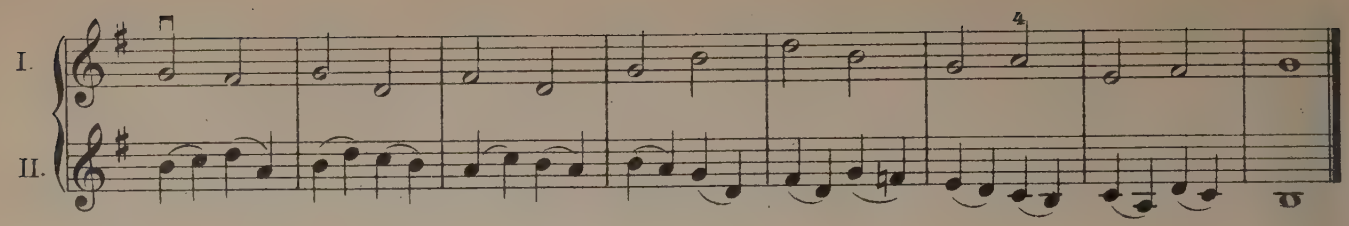


Gebrochene Dreiklänge. *Broken triads.* | Accords brisés.

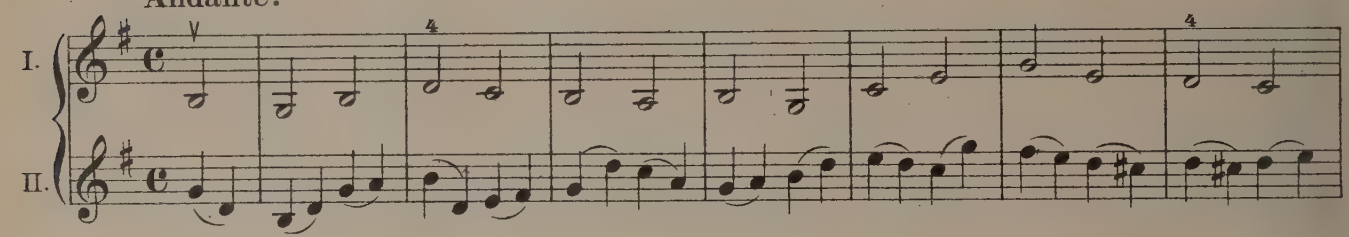


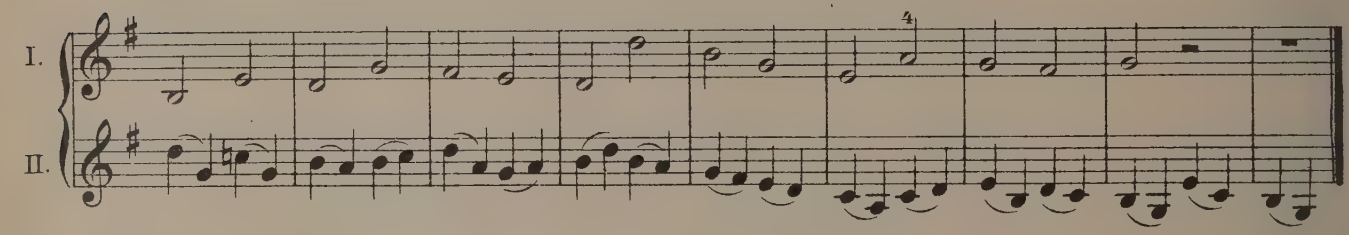
53. Moderato.



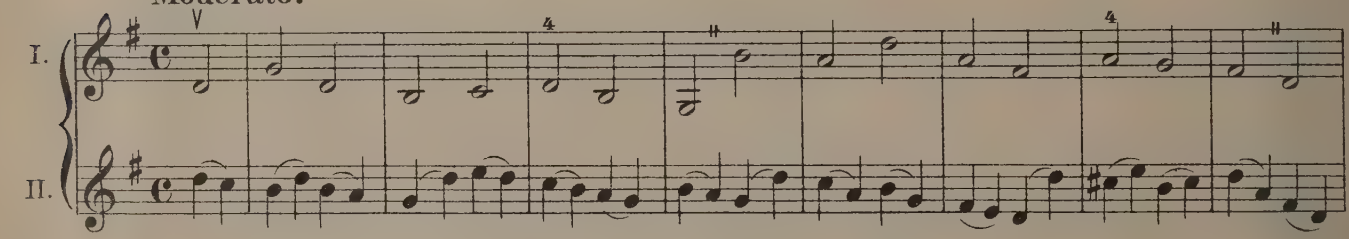


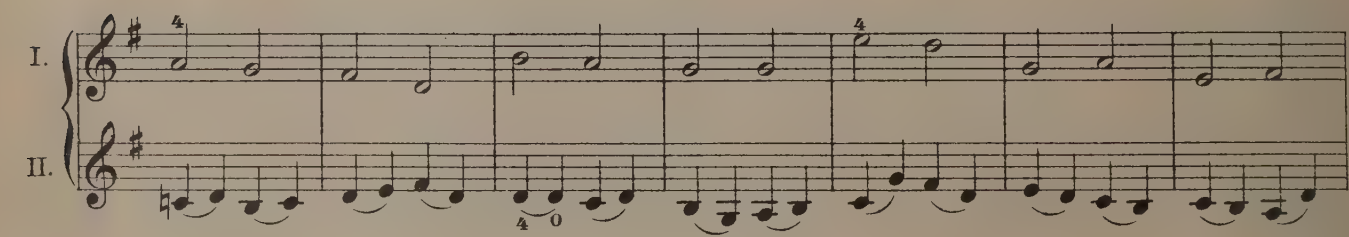
54.
Andante.

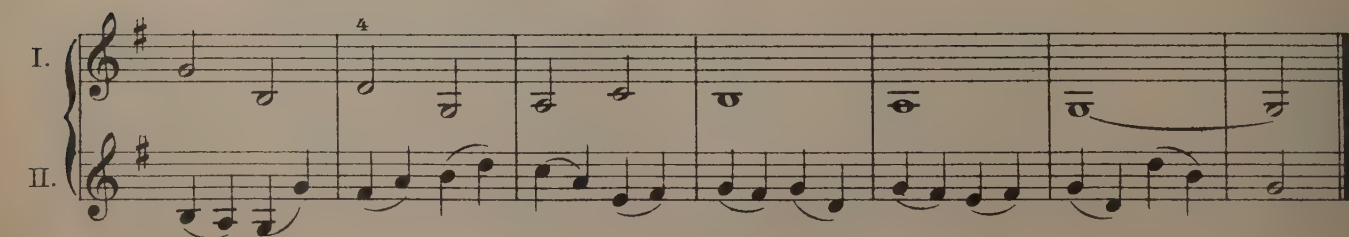




55.
Moderato.





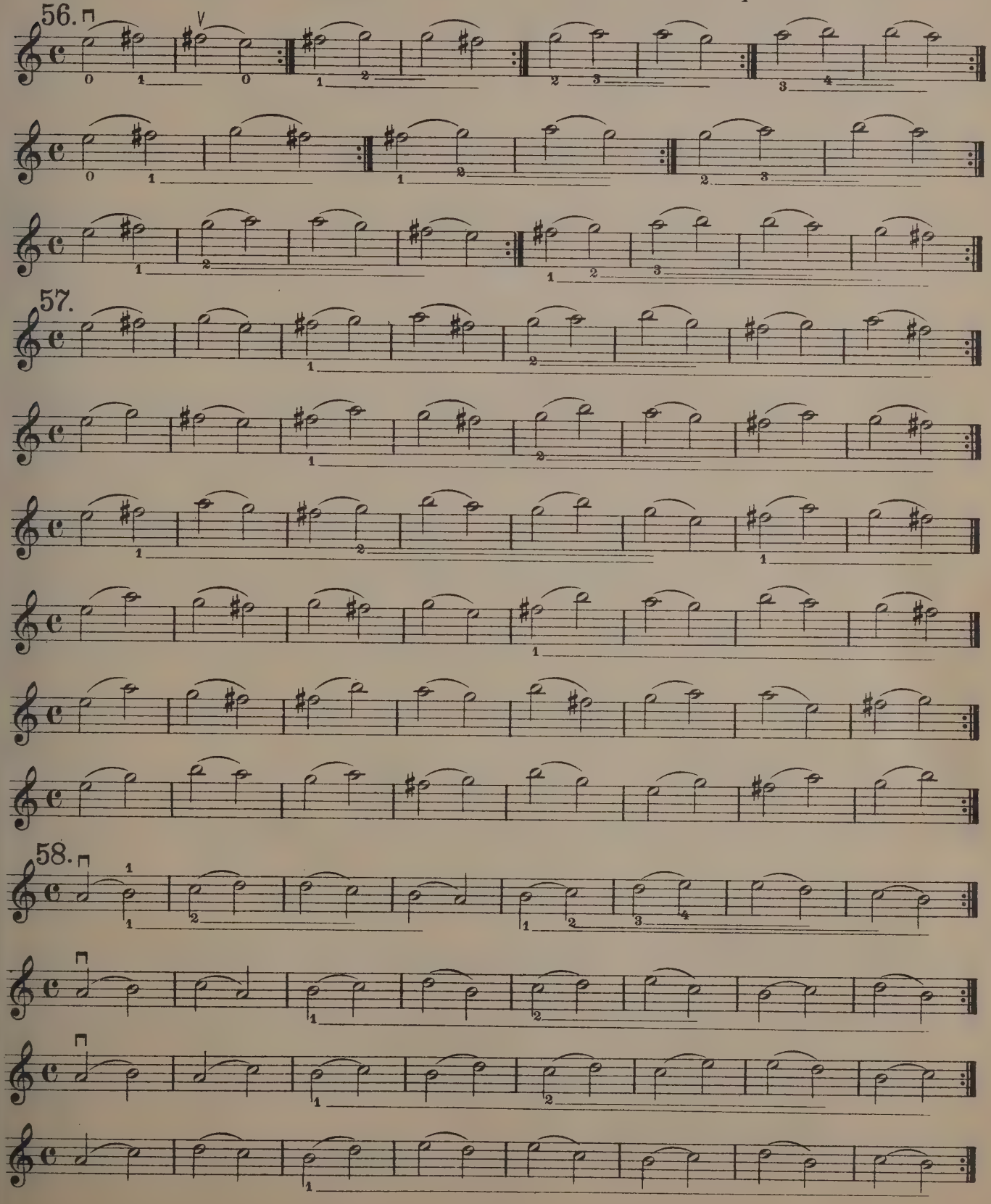


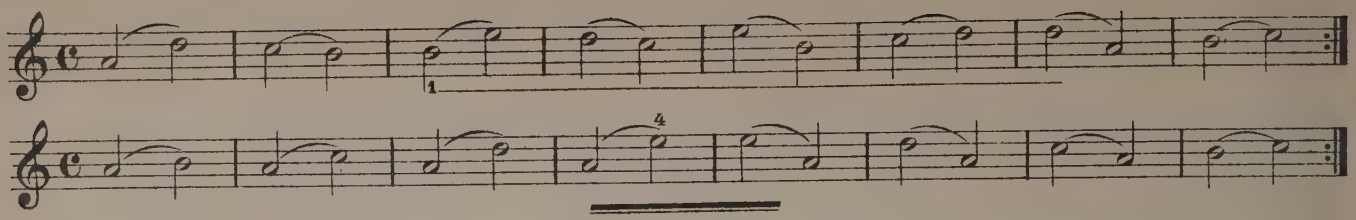
Zweite Griffart.

Zwei Töne von gleichem Zeitwert auf einen Strich gebunden (legato). Sowohl im Ab- wie im Aufstrich hat die zweite, angebundene Note genau in der Mitte des Bogens- und ohne Stoss!- einzutreten.

Second kind of stopping.

Two notes of equal value slurred, in one bow (legato). In the up-bow as well as in the down-bow stroke, the tied note must occur exactly in the middle of the bow, and without extra pressure.

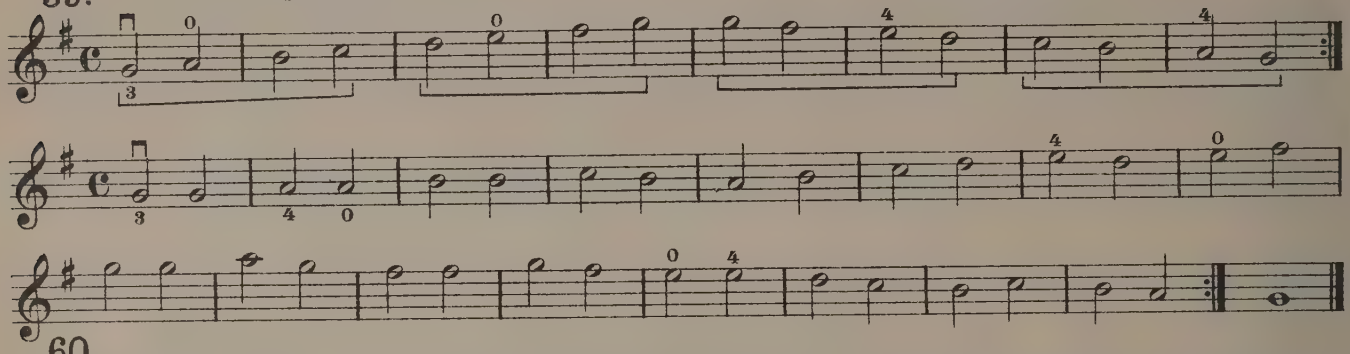




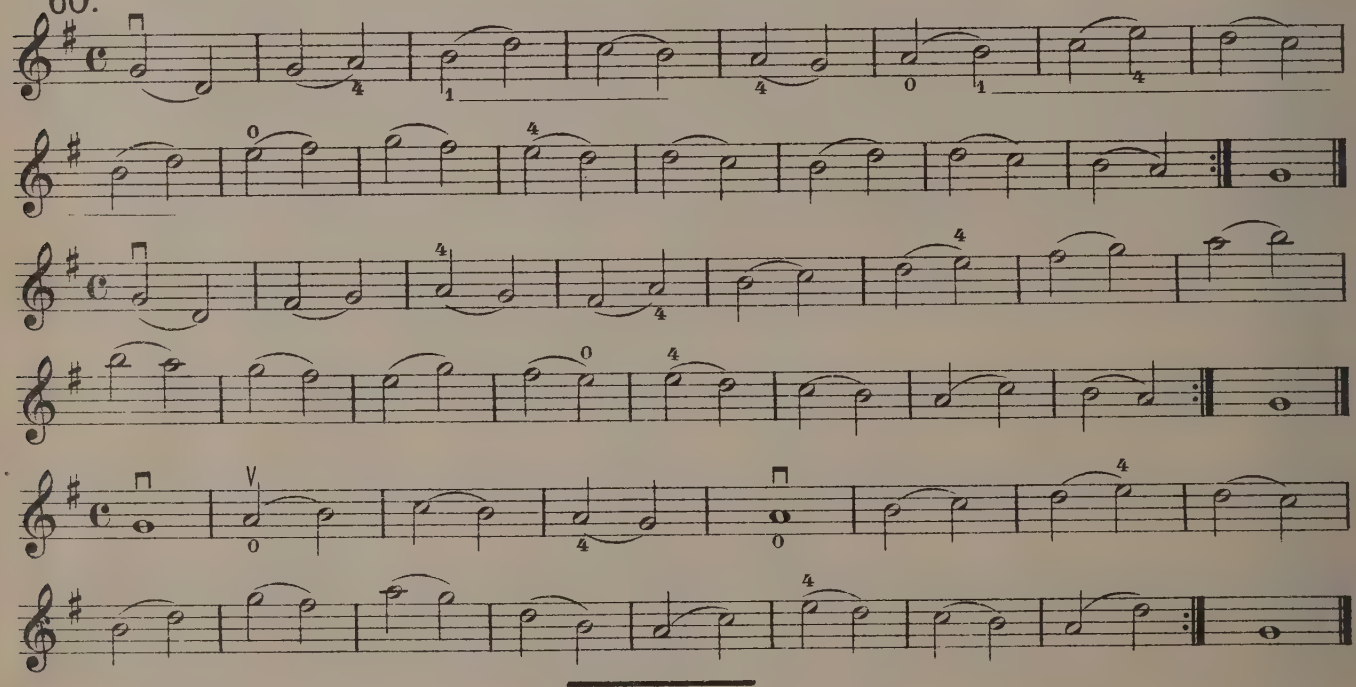
Die G dur- Tonleiter.
(Sopranlage.)

The scale of G major.
(Treble compass.)

59.



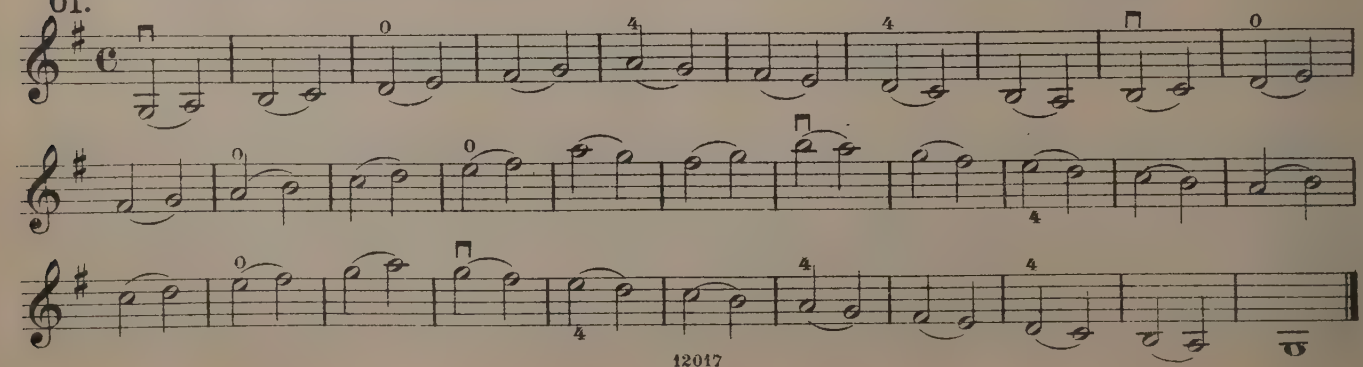
60.



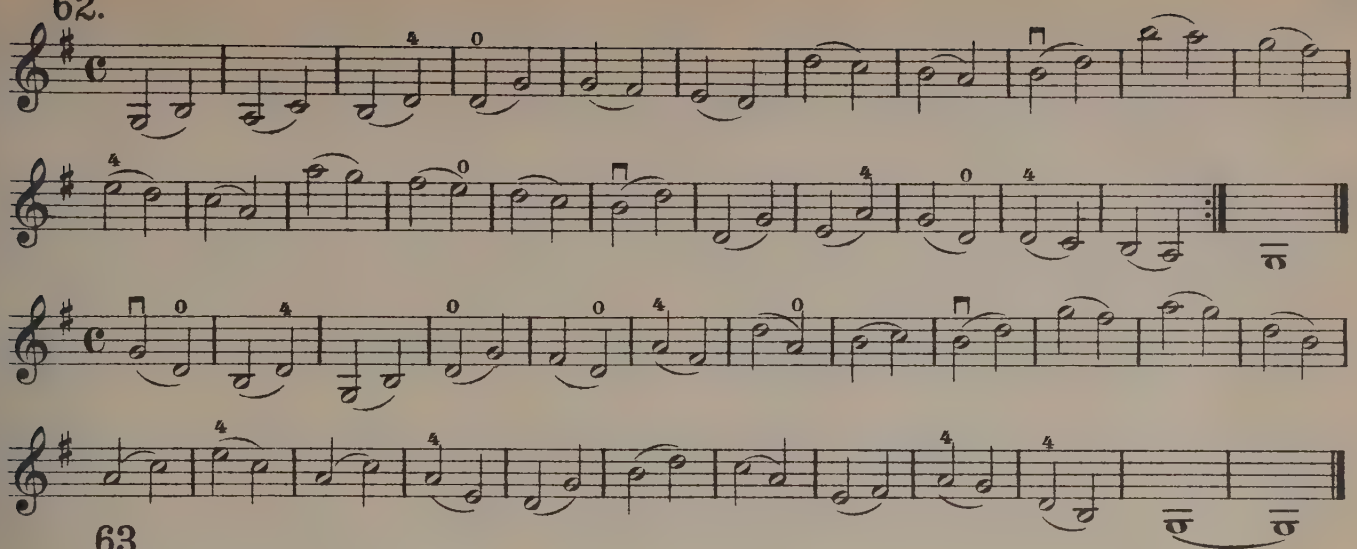
Verbindung der ersten mit der zweiten Griffart.

Connecting the first and second kind of stopping.

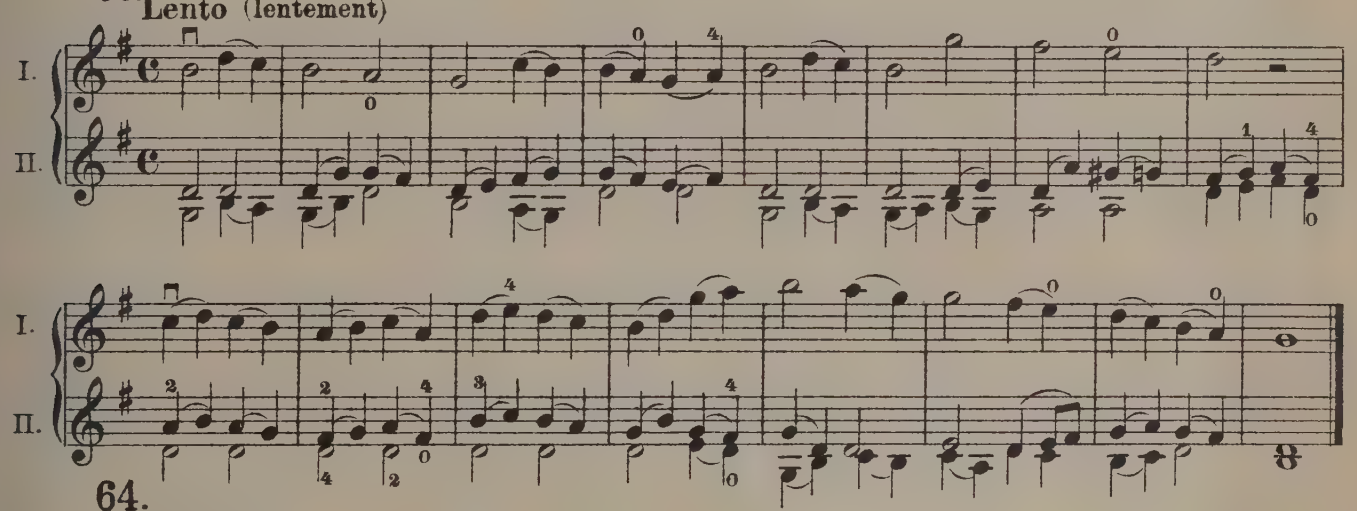
61.



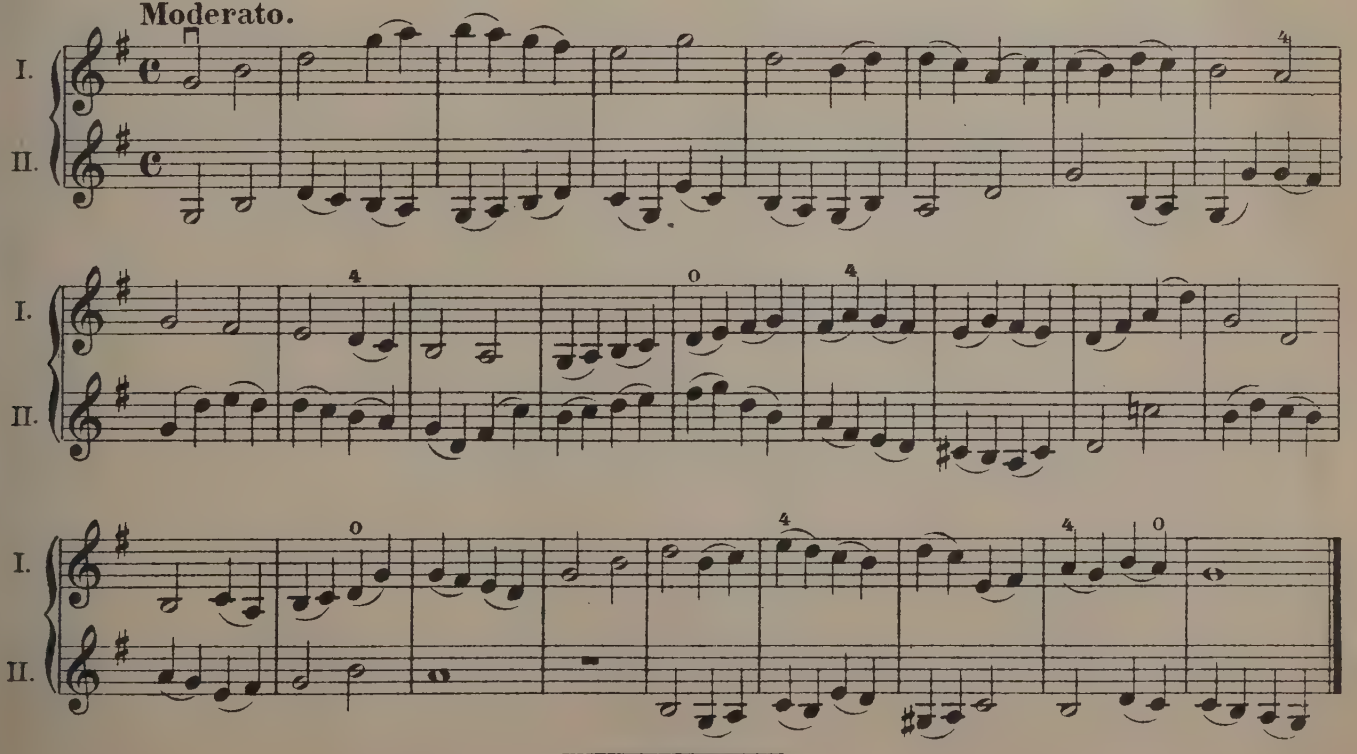
62.



63. Lento (lentement)

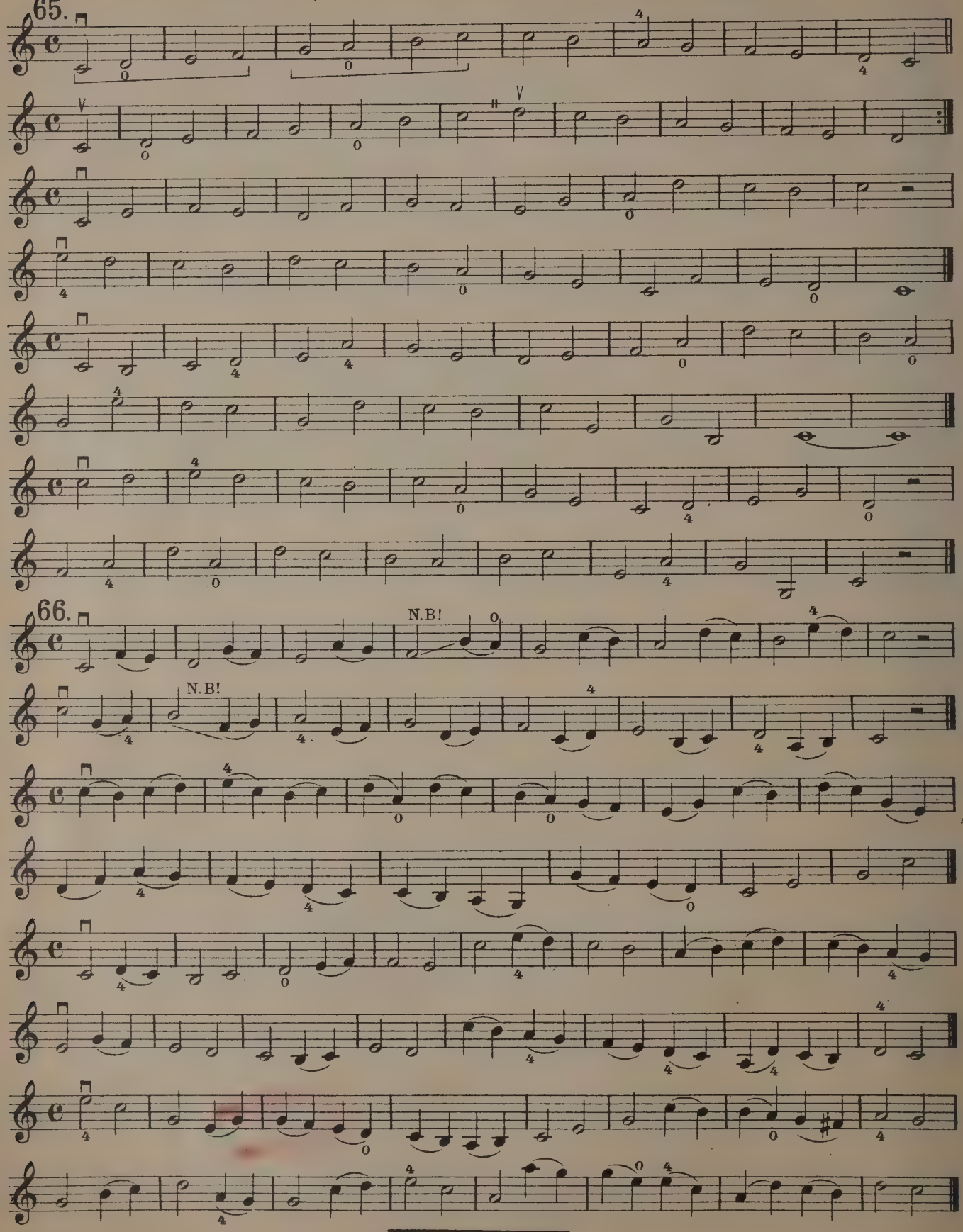


64. Moderato.



Die C dur-Tonleiter.
(Altlage.)

The scale of C major.
(Alto compass.)



Der Unterarmstrich mit der oberen Bogenhälfte (O½).

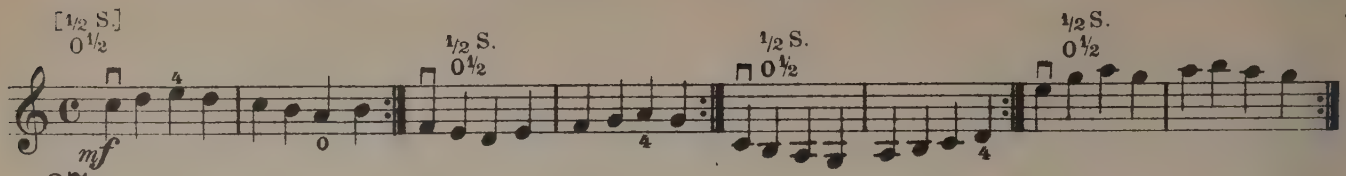
Die Grundregel, daß lange Töne zu ihrer Erzeugung mehr Bogen erfordern als kurze, führt von selbst auf die Notwendigkeit einer sinngemäßen Bogeneinteilung, wenn Töne von verschiedener Zeitdauer in Betracht kommen. Die Zweiteilung des Bogens vermittelt uns die Bekanntschaft mit der wichtigsten aller Stricharten, dem sogenannten Unterarmstrich. Er wird mit der oberen Bogenhälfte (O½) — von der Mitte zur Spitze und umgekehrt — gemacht, ohne jede Beteiligung des Oberarmes. Die völlige Lockerheit des Ellbogengelenkes ist dabei die Hauptsache. Diese zu erreichen, darf weder Zeit noch Mühe gespart werden, denn sie ist die unerläßliche Bedingung für jedes freie Passagenspiel.

Bevor der Schüler an das Studium des Unterarmstriches herangeht, seien ihm nochmals die wichtigsten Regeln einer guten Bogenführung ans Herz gelegt: die Saiten sind rechtwinklig anzustreichen, und zwar zunächst immer noch genau in der Mitte zwischen Steg und Ende des Griffbrettes. Der mäßige Druck, der zur Hervorbringung eines klangschönen *mf* mit den Fingern auf die Stange ausgeübt wird, muß sowohl im Ab- wie im Aufstrich unveränderlich bleiben. Die Normalstellung, aus welcher der Bogen in seiner Mitte auf die Saiten gesetzt wird, soll so wenig als möglich gestört, also das Einziehen des Handgelenkes an der Spitze ebenso vermieden werden, wie das Herausdrücken desselben in der Mitte oder am Frosch. Der Daumen, in seinem Mittelgelenk nach außen geknickt, sei von kautschukartiger Nachgiebigkeit und der kleine Finger mit seiner Kuppe in stetiger Fühlung mit der Bogenstange. Der Ellbogen hat immer ein weniges tiefer zu stehen als das Handgelenk. — Man übe fleißig vor dem Spiegel, um die gesamte Körperhaltung zu übersehen und sorge dafür, daß sich die Striche lückenlos und weich aneinander schmiegen, also zwischen den Tönen weder eine Pause entsteht, noch ein stoßweises Ansetzen des Bogens bemerkbar wird.

The fore-arm stroke with the upper half of the bow (U½).

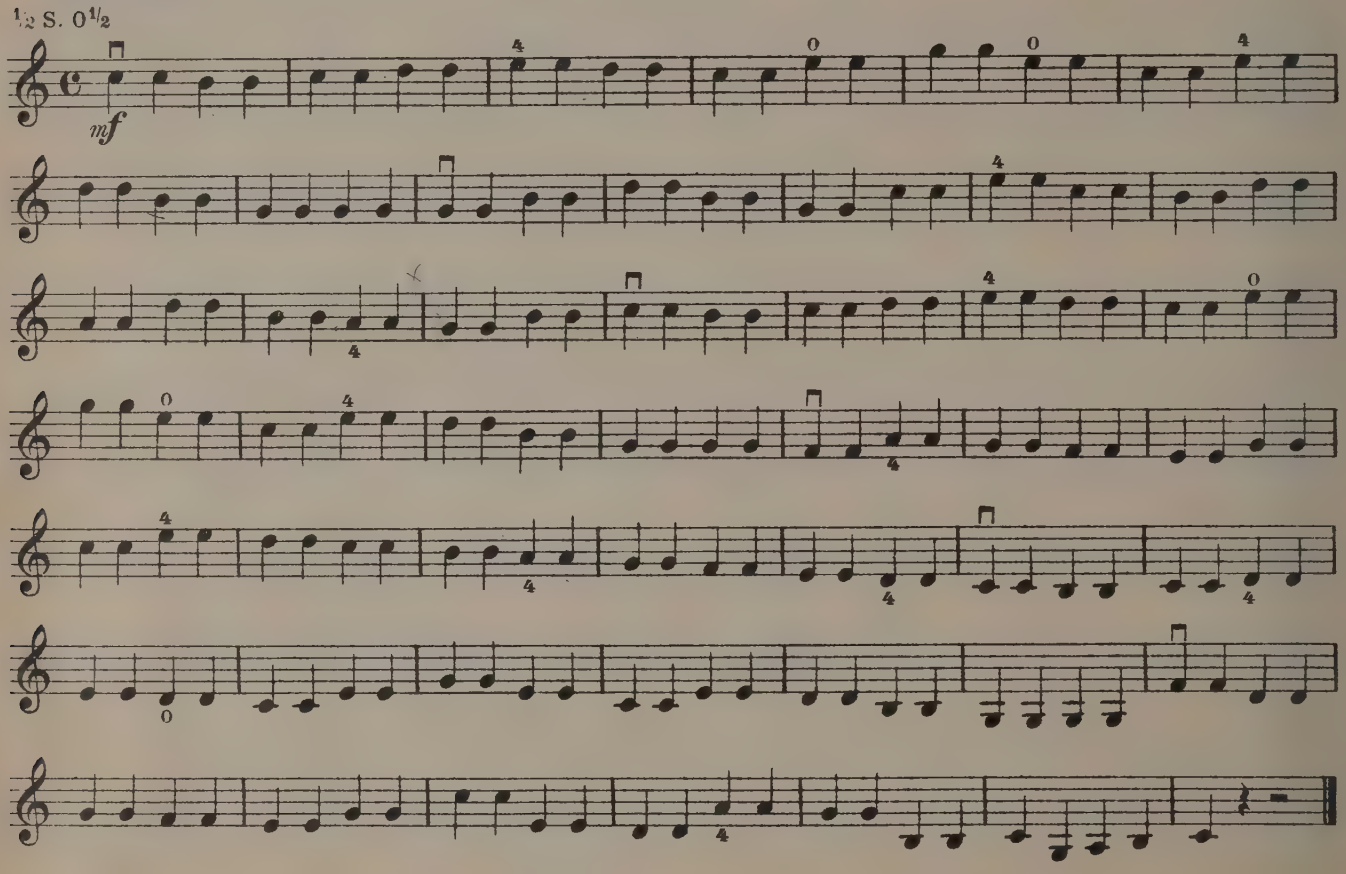
The fundamental principle, that the longer the note the greater the amount of bow required for its production, proves the necessity of an intelligent division of the bow when considering notes of unequal time value. The following will show that the division of the bow into two parts is the best means of making us acquainted with the most important of all kinds of bowing, namely the so-called fore-arm stroke. This is made with the upper half of the bow (u½) from the centre to the point and back again without using the upper-arm at all. Here absolute freedom of the elbow-joint is the chief matter, to attain which no pains should be spared, for it is indispensible to the performance of running passages. Before the pupil approaches the study of the fore-arm stroke, let the rules for the correct management of his bow be once more pointed out to him: the bow must be drawn at right-angles across the strings and always exactly between the bridge and the end of the finger-board. The pressure of the fingers on the bow necessary to produce a good-sounding ***mf****, must remain exactly the same in the up-bow stroke as in the down-bow stroke. The natural position obtained by placing the centre of the bow across the strings, must be altered as little as possible, and the drawing-in of the wrist when bowing at the point, must be as much avoided as the pushing-out of the same, when bowing at the middle or at the nut of the bow. The thumb must be yielding and flexible, and its middle-joint slightly bent out; the point of the little finger should be in constant touch with the bow. The elbow should be kept a little lower than the wrist. The pupil should assiduously practise before a mirror, so that he may have the entire position of his body under observation; he should see that no breaks take place in the strokes, which must follow one another evenly and smoothly; also that no pauses or rough sounds occur in changing from the one stroke to the other.*

Vorübungen auf einzelnen Saiten. | Preparatory exercises on single strings.

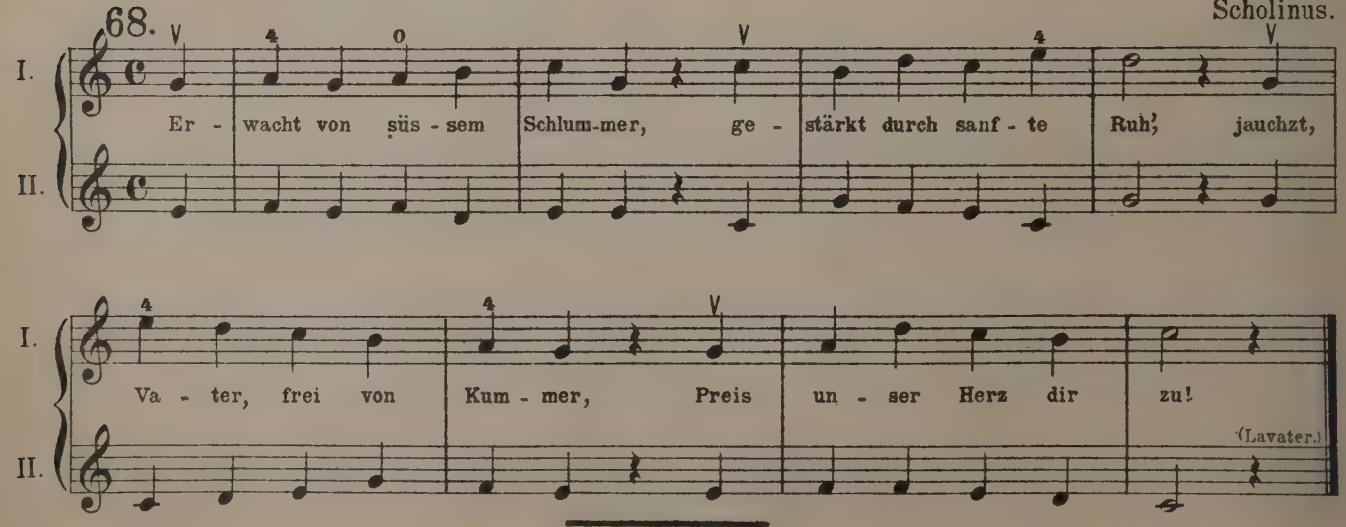


67.

Moderato.



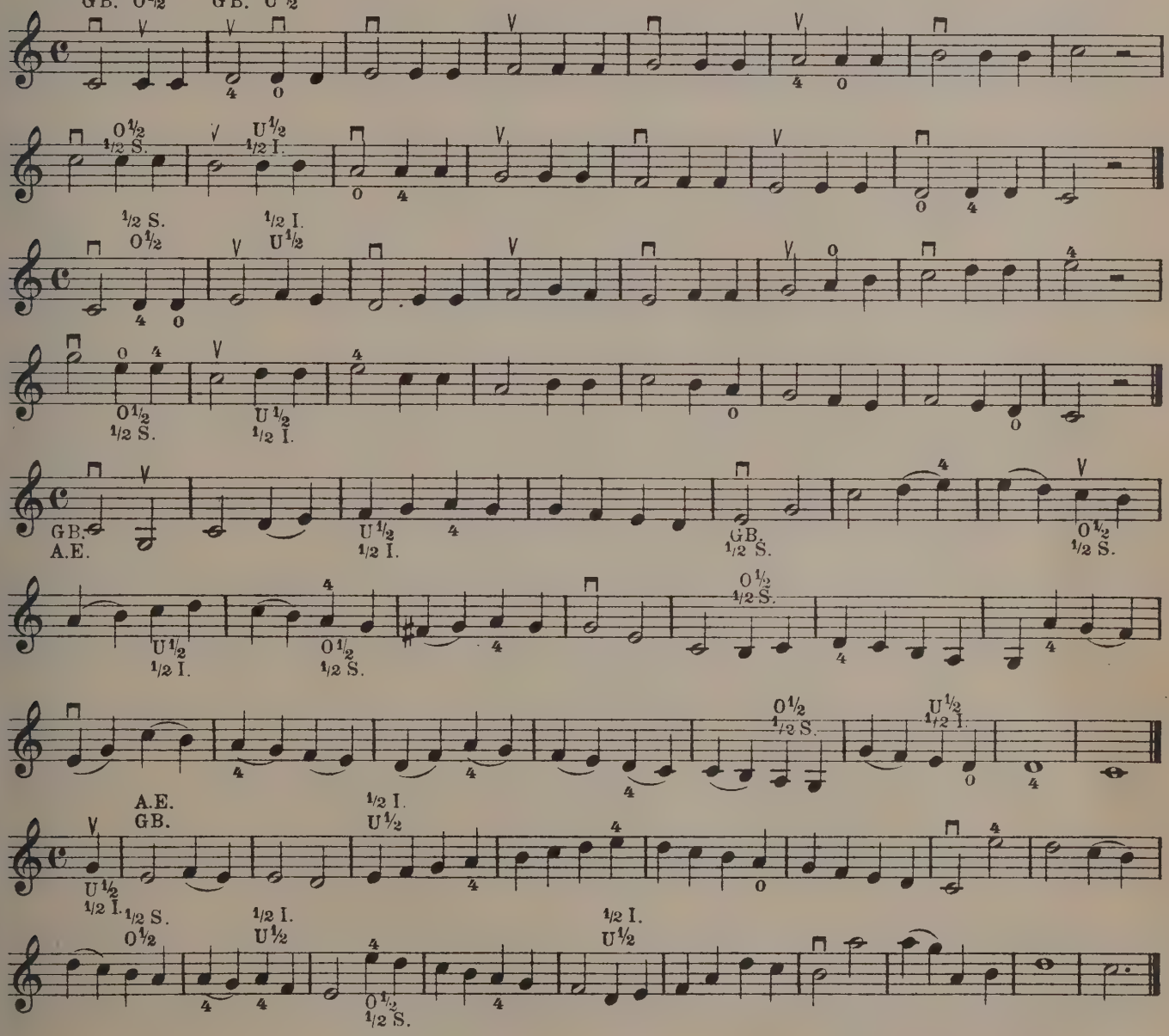
Morgenlied. | Morning Song.

68. Scholinus.

I.
II.
Er - wacht von süs - sem Schlum-mer, ge - stärkt durch sanf - te Ruh; jauchzt,
Va - ter, frei von Kum - mer, Preis un - ser Herz dir zu!
(Lavater.)

In den folgenden Übungen und Volksliedern sind die halben Noten mit ganzer, die Viertelnoten mit halber Bogenlänge auszuführen. Als Ergänzung der Zweitheilung tritt zum Unterarmstrich die Anwendung der unteren Bogenhälfte U½ neu hinzu. Bei der Bewegung des Oberarmes vermeide man vor allem eine zu hohe Stellung des Ellbogens, damit der Ton nicht gepresst oder kratzig klingt.

In the following exercises and folksongs minims are to be played with whole-bow strokes, and crotchets with half-bow strokes. The use of the lower half of the bow appears here as the completion of the division of the bow into two parts. In moving the upperarm one must avoid raising the elbow too much, in order to prevent the production of a pressed, or rasping tone.

69. [A.E. ½ S. A.E. ½ I.] GB. O½ GB. U½

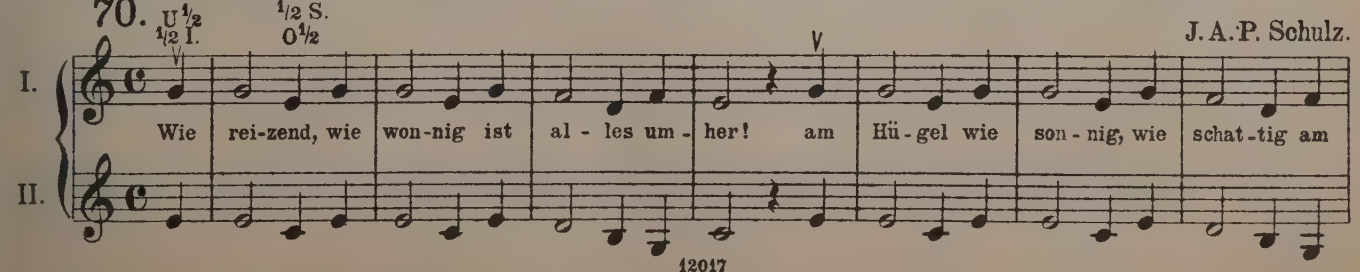


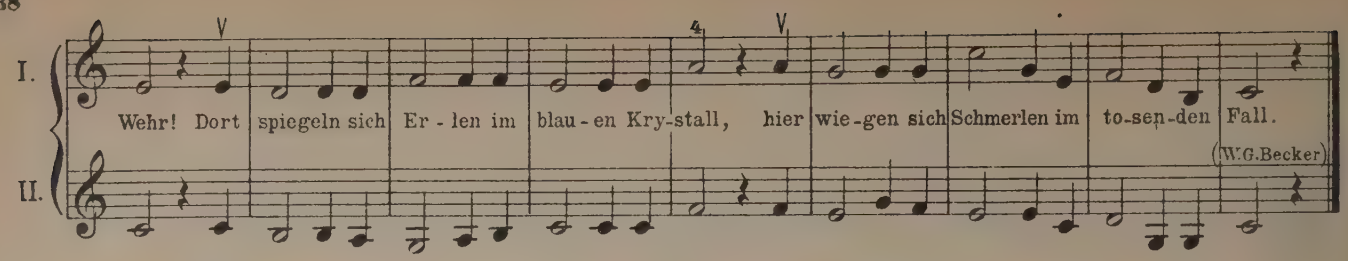
Der Morgen im Lenze.

A Morning in Spring.

70. U½ ½ I. ½ S. O½

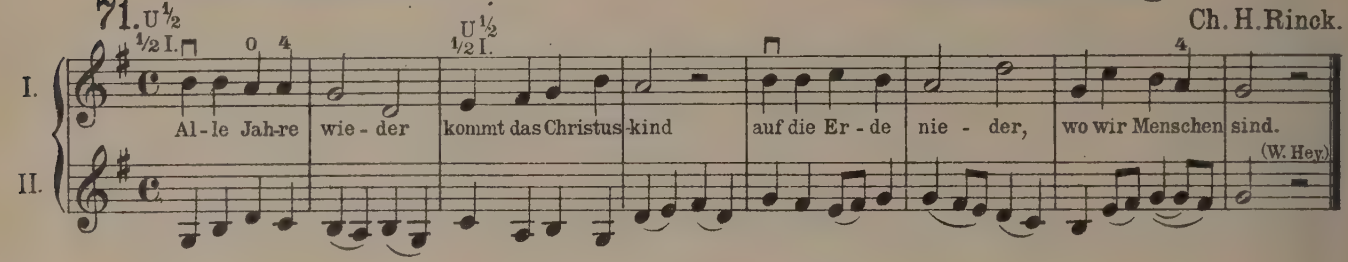
J. A. P. Schulz.





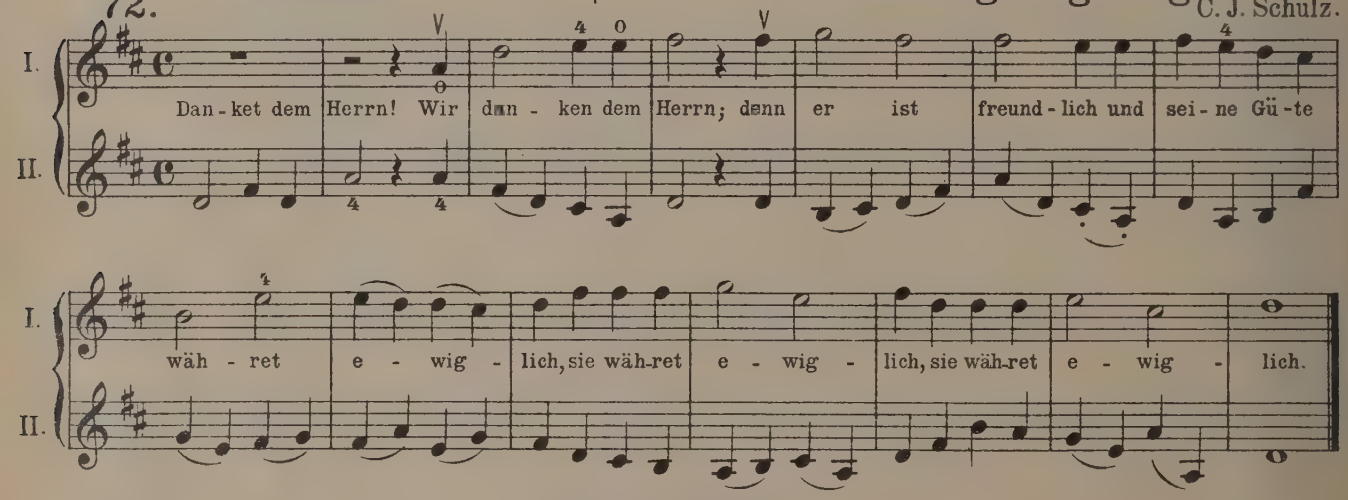
Weihnachtslied. | Christmas Song.

71. Ch. H. Rinck.

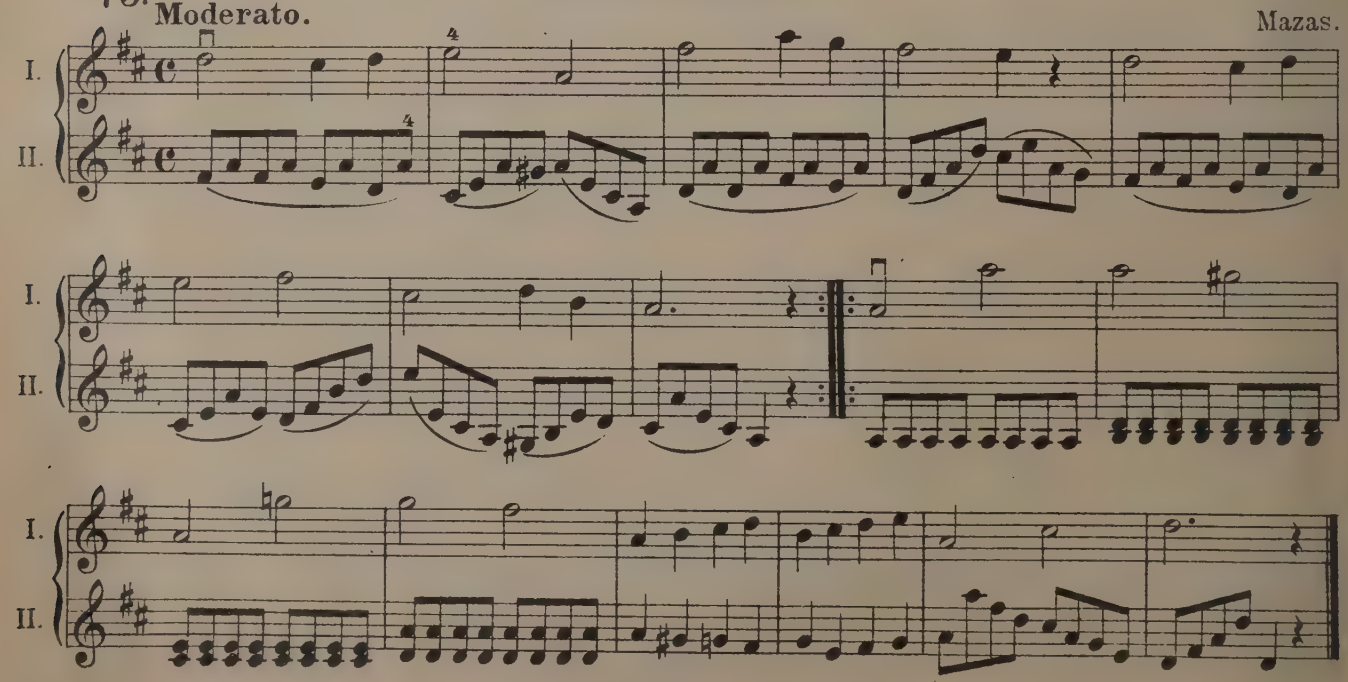


Danklied. | Thanksgiving Song.

72. C. J. Schulz.


I.
II.
Dan - ket dem Herrn! Wir dan - ken dem Herrn; denn er ist freund - lich und sei - ne Gü - te
wäh - ret e - wig - lich, sie wäh-ret e - wig - lich, sie wäh-ret e - wig - lich.

73. **Moderato.** Mazas.



Dritte Griffart.

Dreiteilung des Bogens.

Third kind of stopping.

The division of the bow into three parts.

74.

G B.
A.E.

75.

Die B dur-Tonleiter.

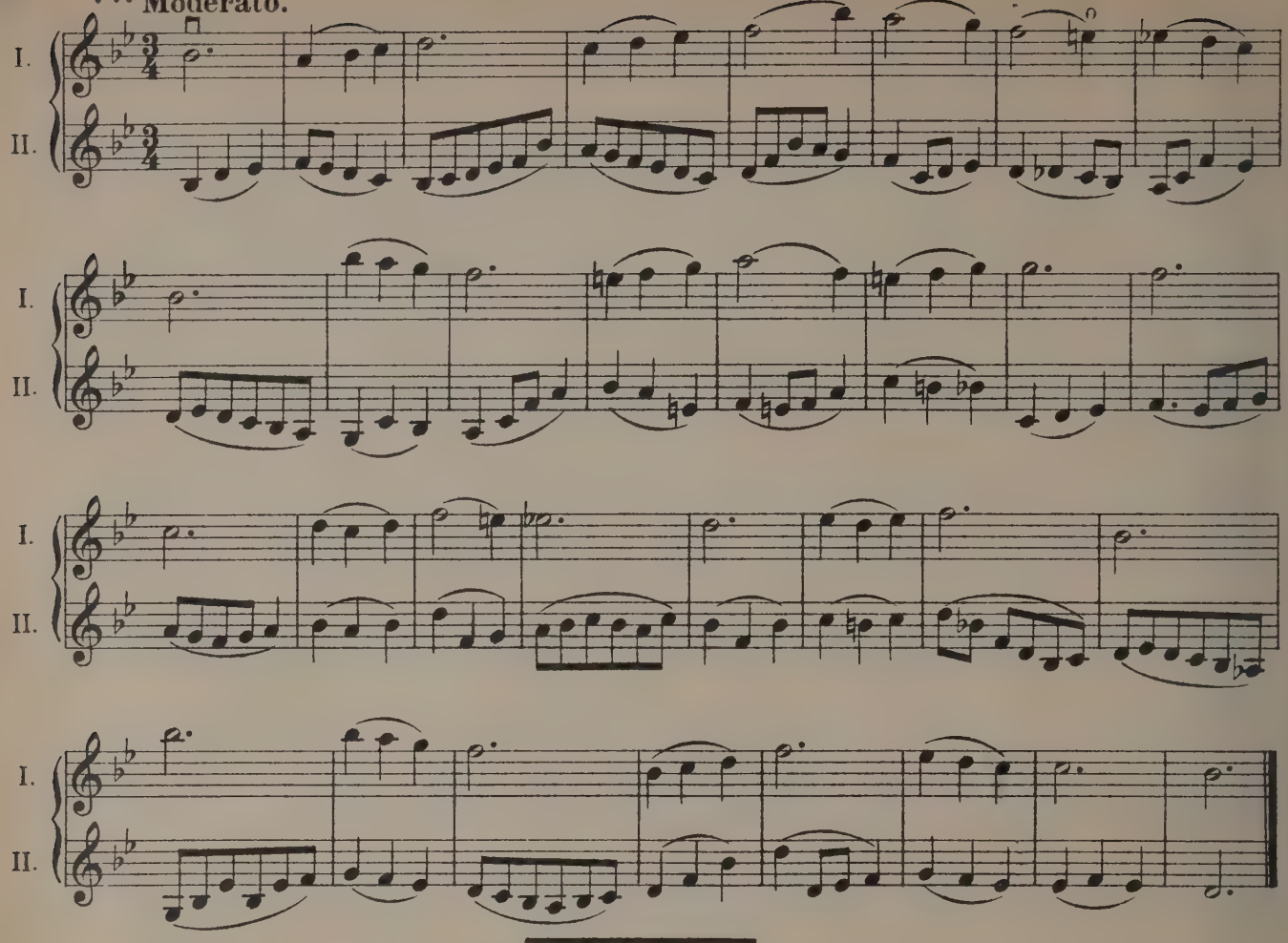
(Sopranlage.)

The scale of B♭ major.

(Treble compass.)

76.

77. Moderato.



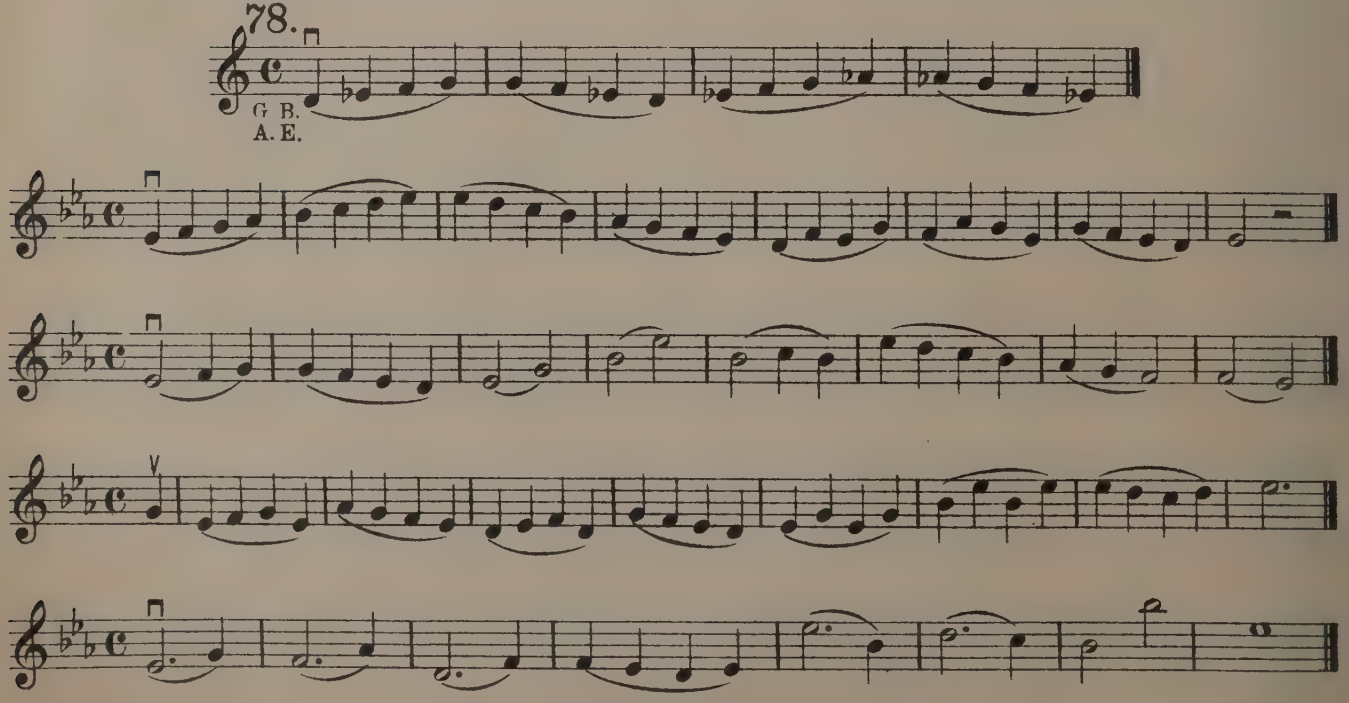
Vierteilung des Bogens.

Die Es dur - Tonleiter.

The division of the bow into four parts.

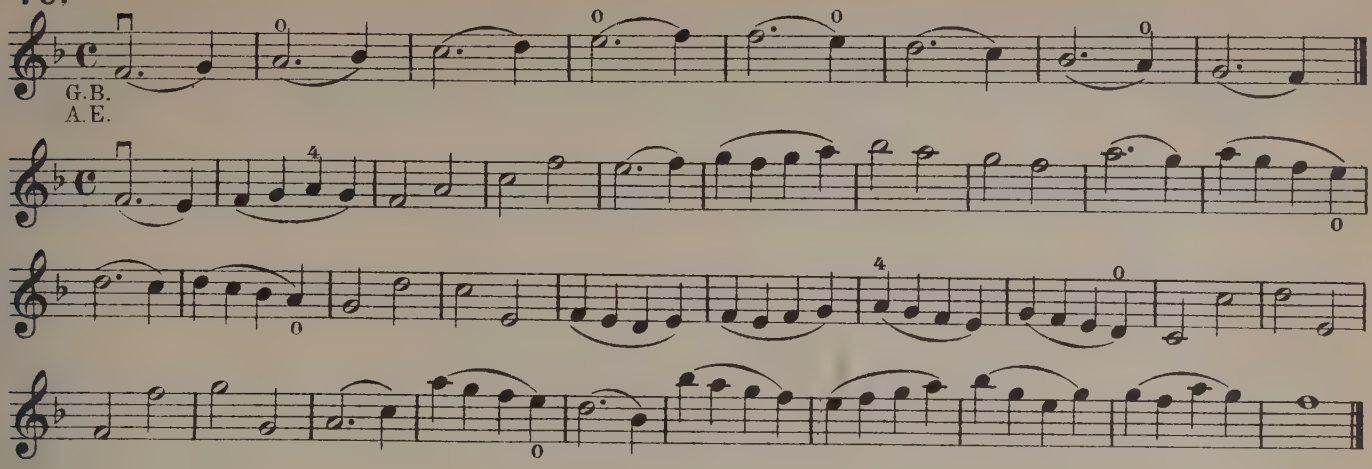
The scale of $E^{\flat}$ major.

78.

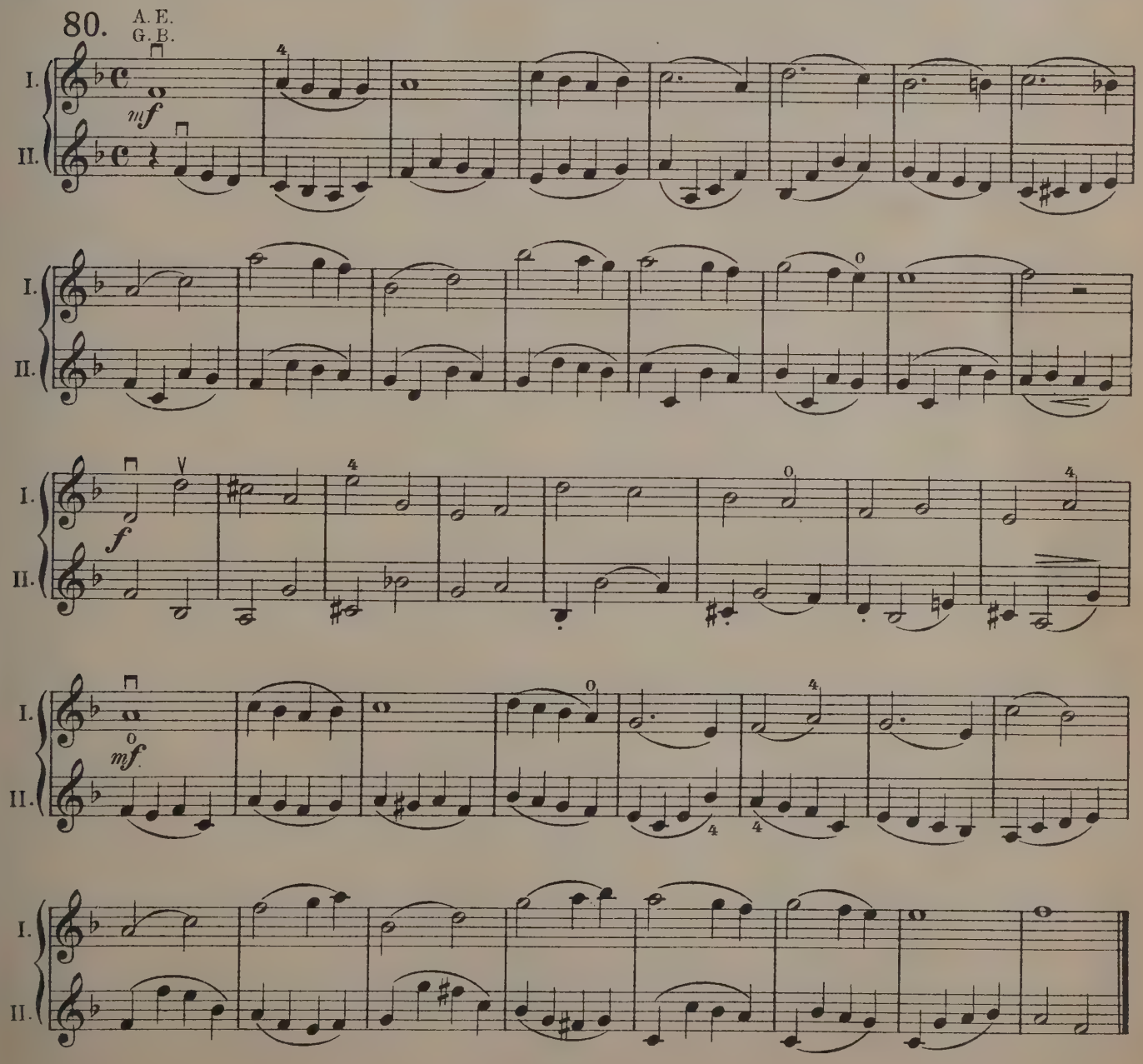


Die F dur-Tonleiter. | The scale of F major.

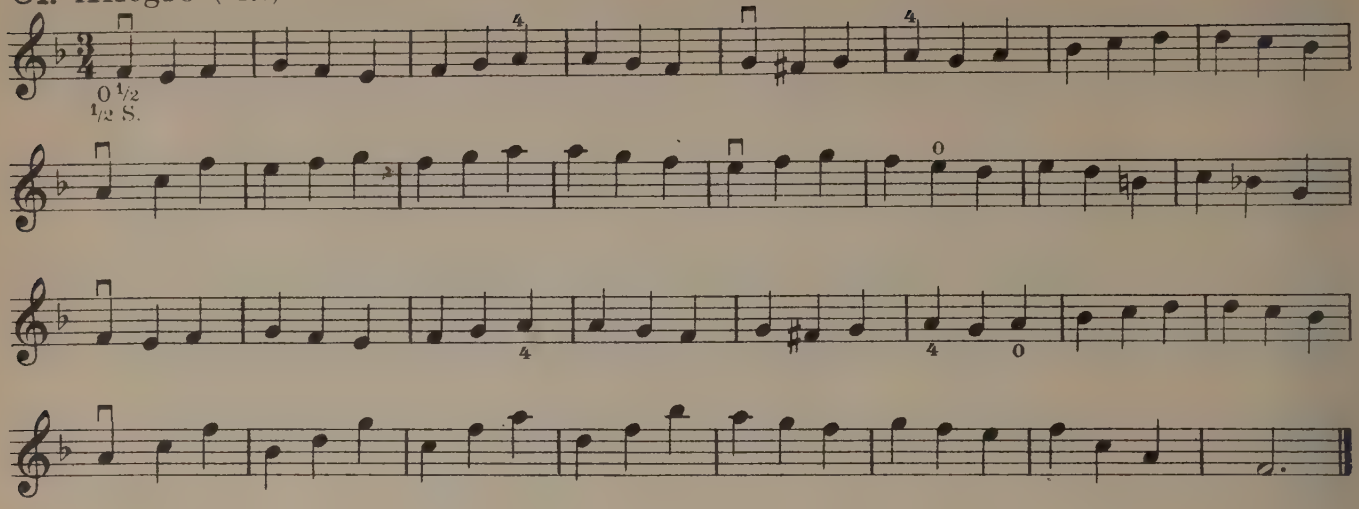
79.



80. A.E. G.B.



81. Allegro (vite)



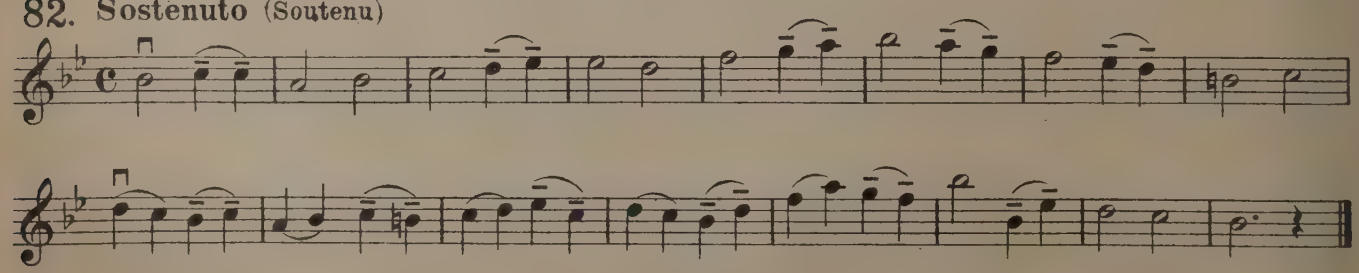
a) Zwei getrennte Töne von gleicher Dauer auf einen Strich.

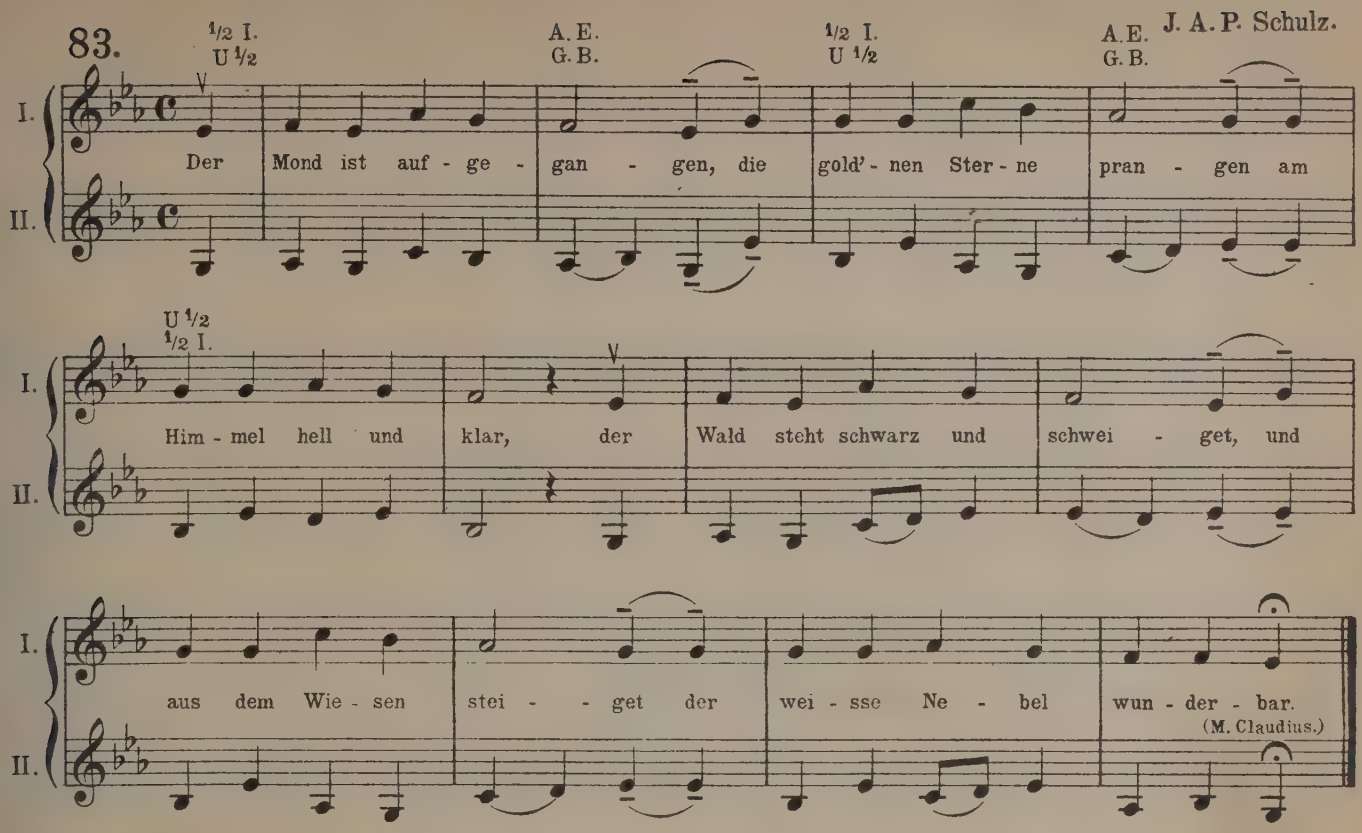
Der Schüler hat sich zunächst damit zu bescheiden, die beiden Töne im Aufstrich durch eine kurze Pause in der Bogenmitte von einander zu sondern, ohne den Bogen selbst von der Saite zu entfernen. Erst wenn es ihm gelingt, die beiden Noten zwar getrennt, aber ohne Ruck an einander zu reihen, mag er versuchen, die Sonderung durch ein geringes Aufheben des Bogens zu bewerkstelligen. Dabei hat der kleine Finger, der ja mit seiner Kuppe stets auf der Stange ruhen soll, das Gewicht des Bogens zu balancieren. Die Schwierigkeit beruht darin, den Bogen nicht zu hoch zu heben (höchstens 1cm) und ihn nach der dadurch entstandenen Pause so mild wieder auf die Saite zu legen, dass die Stange nicht zittert und keinen Ruck verursacht. Diese Strichart wird bei ausdrucksvollen Gesangstellen häufig gebraucht; ihre gründliche Aneignung, die freilich viel Geduld erfordert sei desshalb angelegentlich empfohlen.

a) Two separated notes of equal value in one up-bow stroke.

The pupil has now before him the execution of two separate notes in one up-bow stroke; this is done by pausing slightly when the middle of the bow is reached, but without taking the bow from the string. It is only when he is able to bring the two distinctly separated notes very close together without a jerk, that the pupil may attempt to produce the same effect by slightly raising the bow from the string. In this the weight of the bow should be balanced by the little finger, the tip of which must always rest on the stick. The chief difficulty lies in preventing the bow from rising too much (at the most it should not be raised more than one centimetre), and, after the necessary pause, in placing it on the string again without allowing it to tremble or jerk. This sort of bowing is greatly used in cantabile passages which have to be played with much expression. To gain complete mastery over it requires much patient study, and it is therefore earnestly recommended to the pupil.

82. Sostenuto (Soutenu)



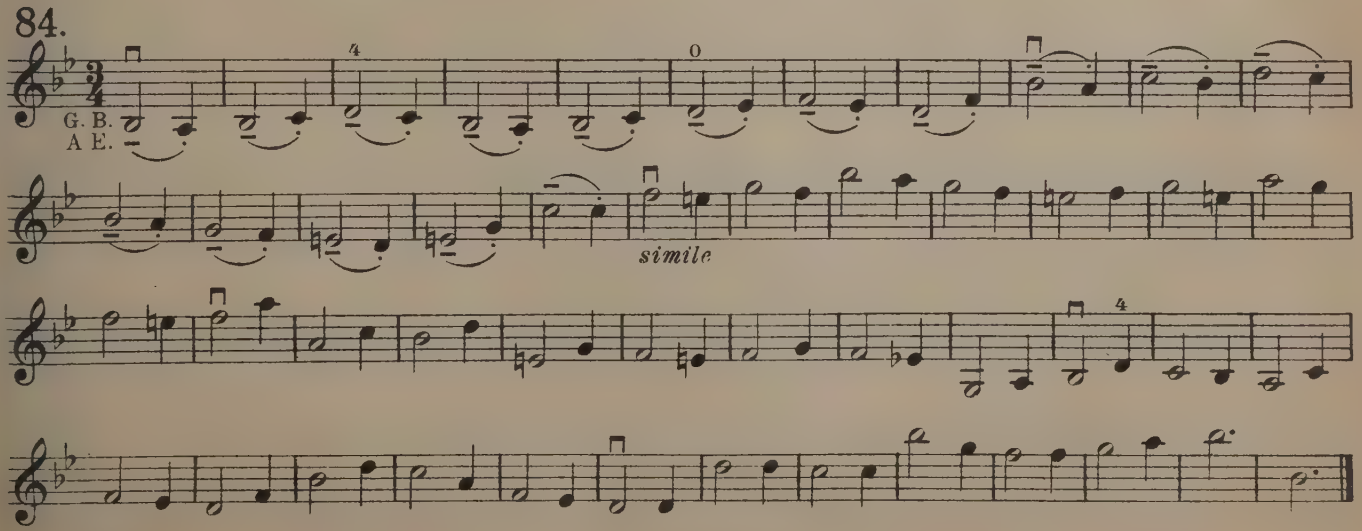

83.
J. A. P. Schulz.
Der Mond ist auf - ge - gan - gen, die gold' - nen Ster - ne pran - gen am
Him - mel hell und klar, der Wald steht schwarz und schwei - get, und
aus dem Wie - sen stei - - get der wei - sse Ne - bel wun - der - bar.
(M. Claudius.)

b) Zwei getrennte Töne verschiedener Dauer auf einen Strich.

Im Abstrich hat die Trennung der beiden Töne durch eine Pause zu geschehen, ohne dass der Bogen die Saite verlässt; im Aufstrich mag die Sonderung durch Aufheben versucht werden. Der Schüler gewöhnt sich auf diese Weise allmählig daran, den Bogen wirklich zu tragen, nicht mit seinem Gewicht auf den Saiten ruhen zu lassen. — Sinngemässe Bogeneintheilung: Die halbe Note erhält ⅔, das Viertel den Rest der Bogenlänge! —

b) Two separate notes of unequal value in one stroke.

In the down-stroke the separation of the two notes must be obtained without the bow leaving the string; in the up-stroke the separation may be attempted by lifting the bow. In this way the pupil gradually becomes accustomed to carry his bow, and not to allow its weight to always rest on the strings. A suitable division of the bow is as follows: the minim receives two thirds, and the crotchet the remaining length of the bow.

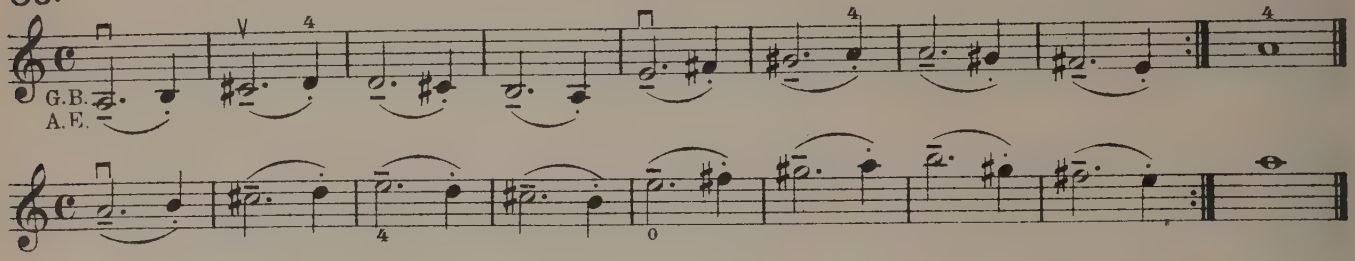


Dritte Griffart transponirt (versetzt).

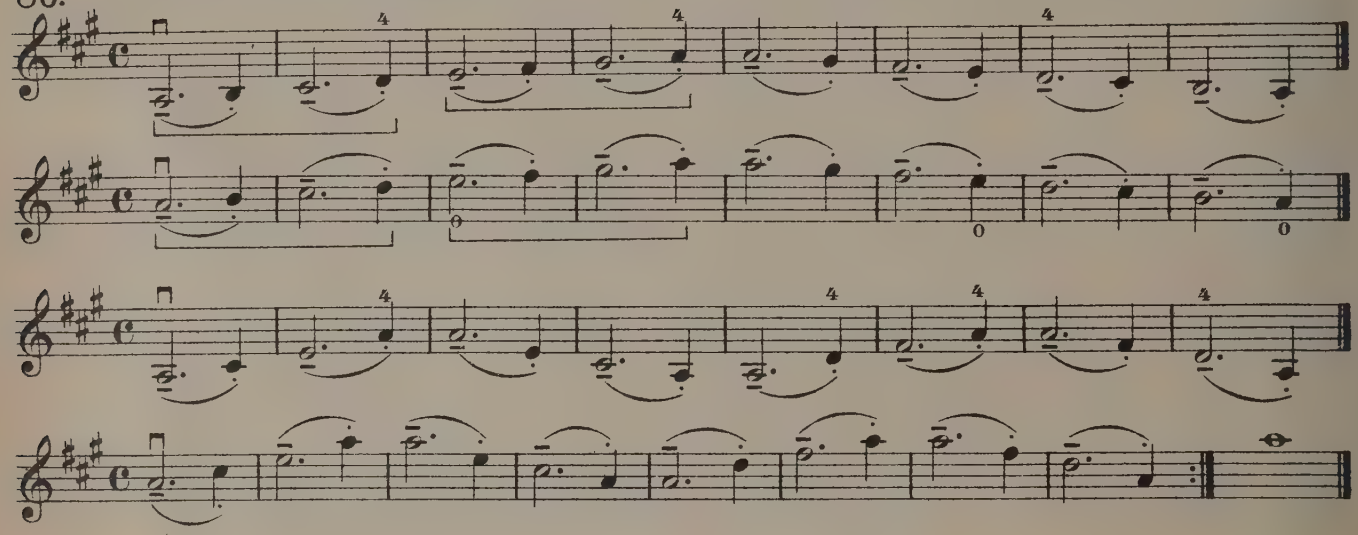
(Bogeneintheilung: Die punktirte halbe Note ¾, das Viertel den Rest der Bogenlänge.)

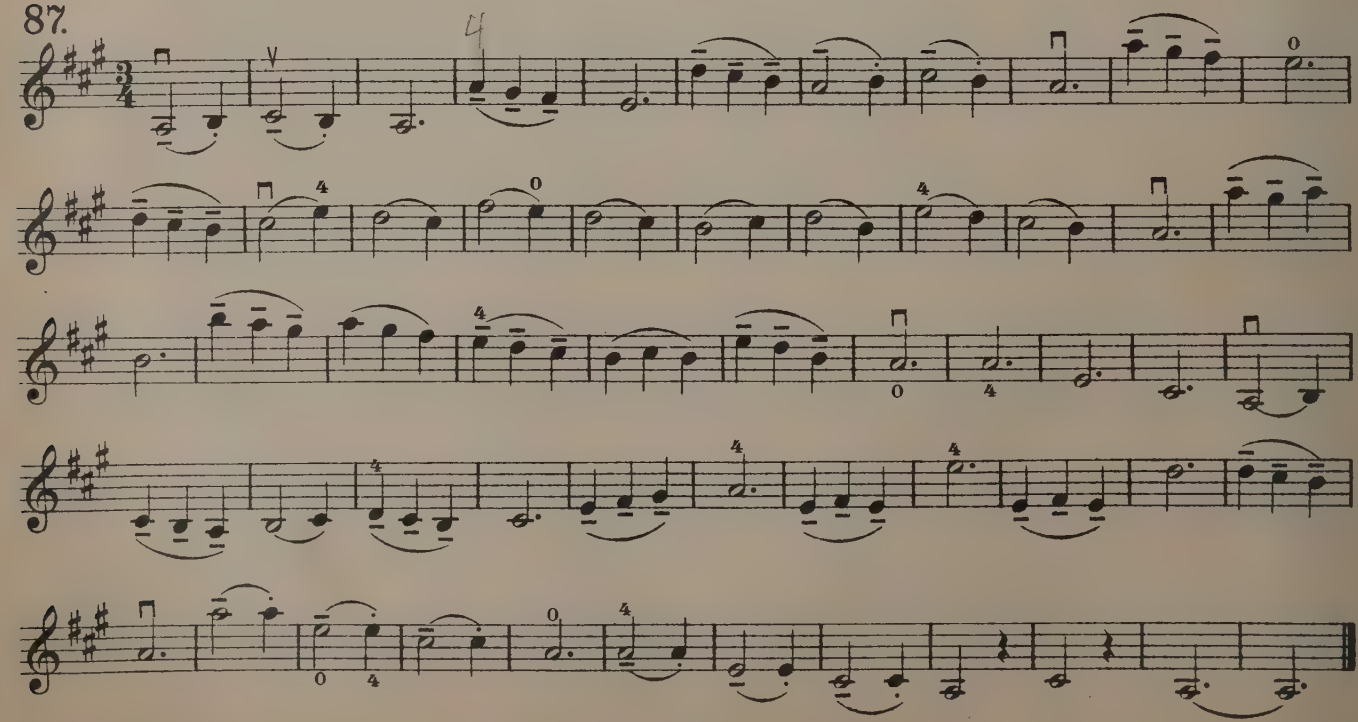
Third kind of stopping transposed.

(Division of the bow: The dotted minims to be played with threequarters of the bow, the crotchet with the rest of the bow.)

85.

Die A dur-Tonleiter.

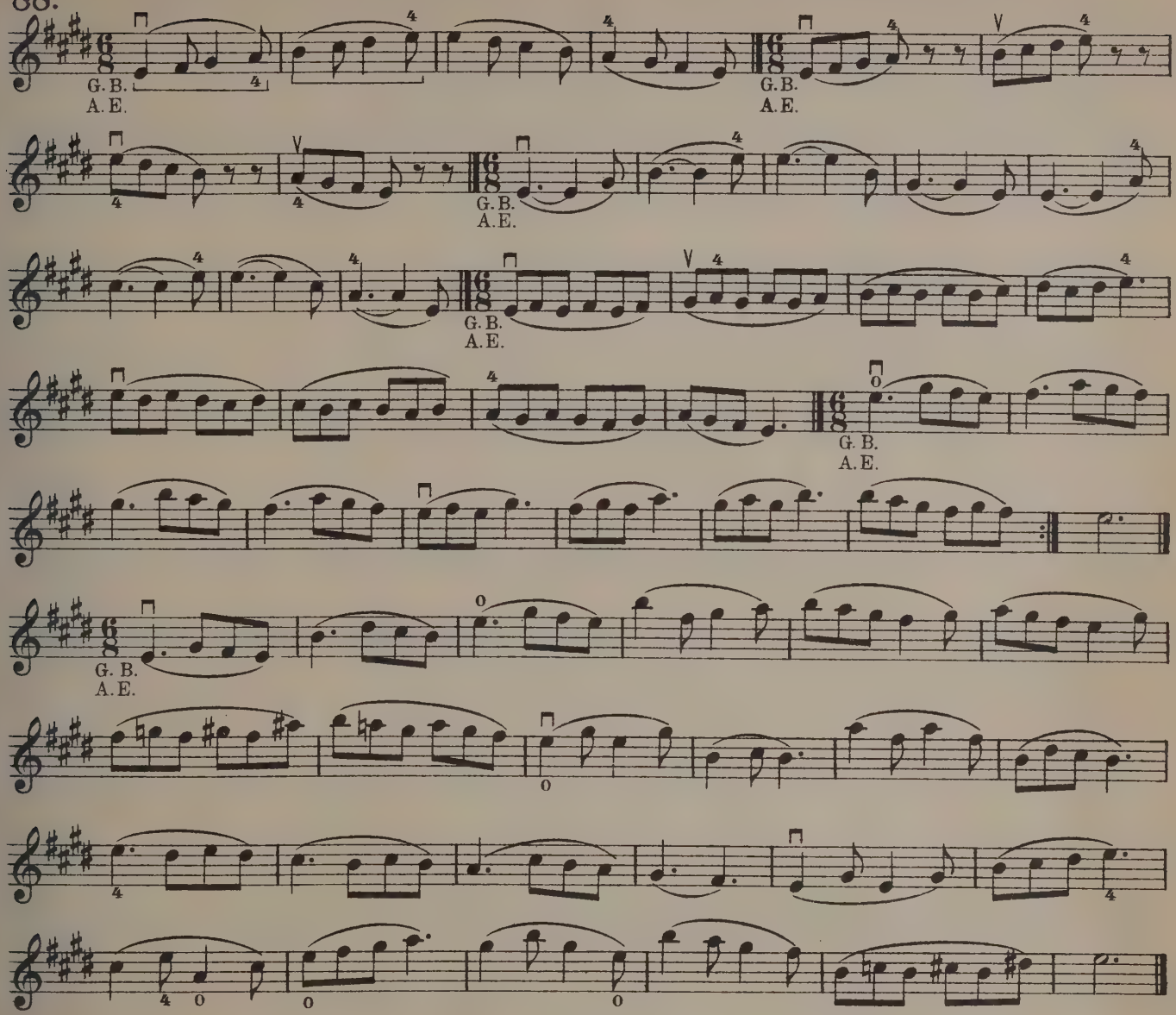
The scale of A major.

86.

87.

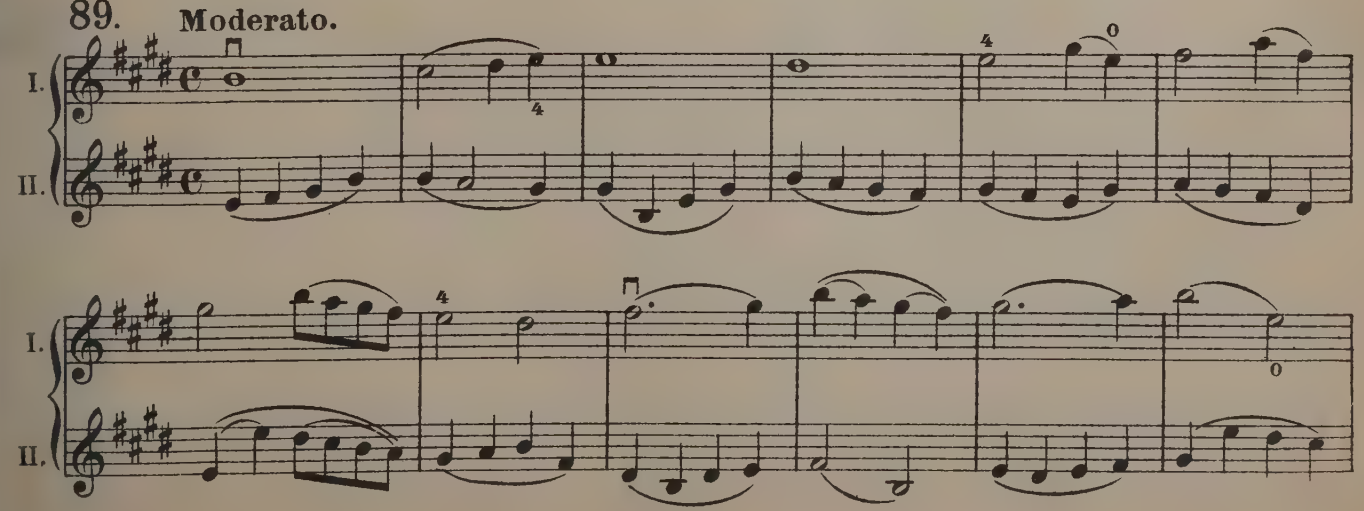


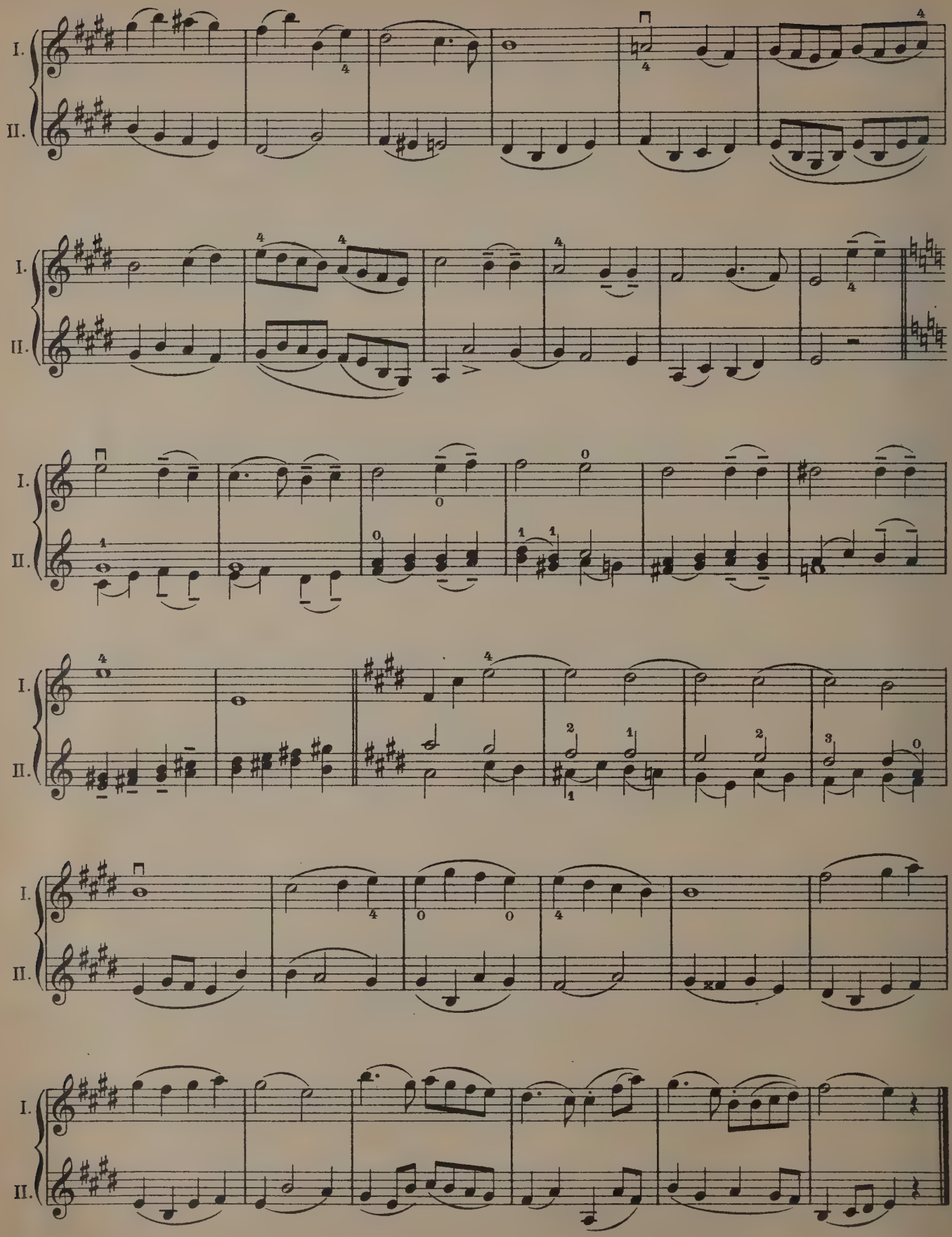
Die E dur-Tonleiter. | The scale of E major.

88.



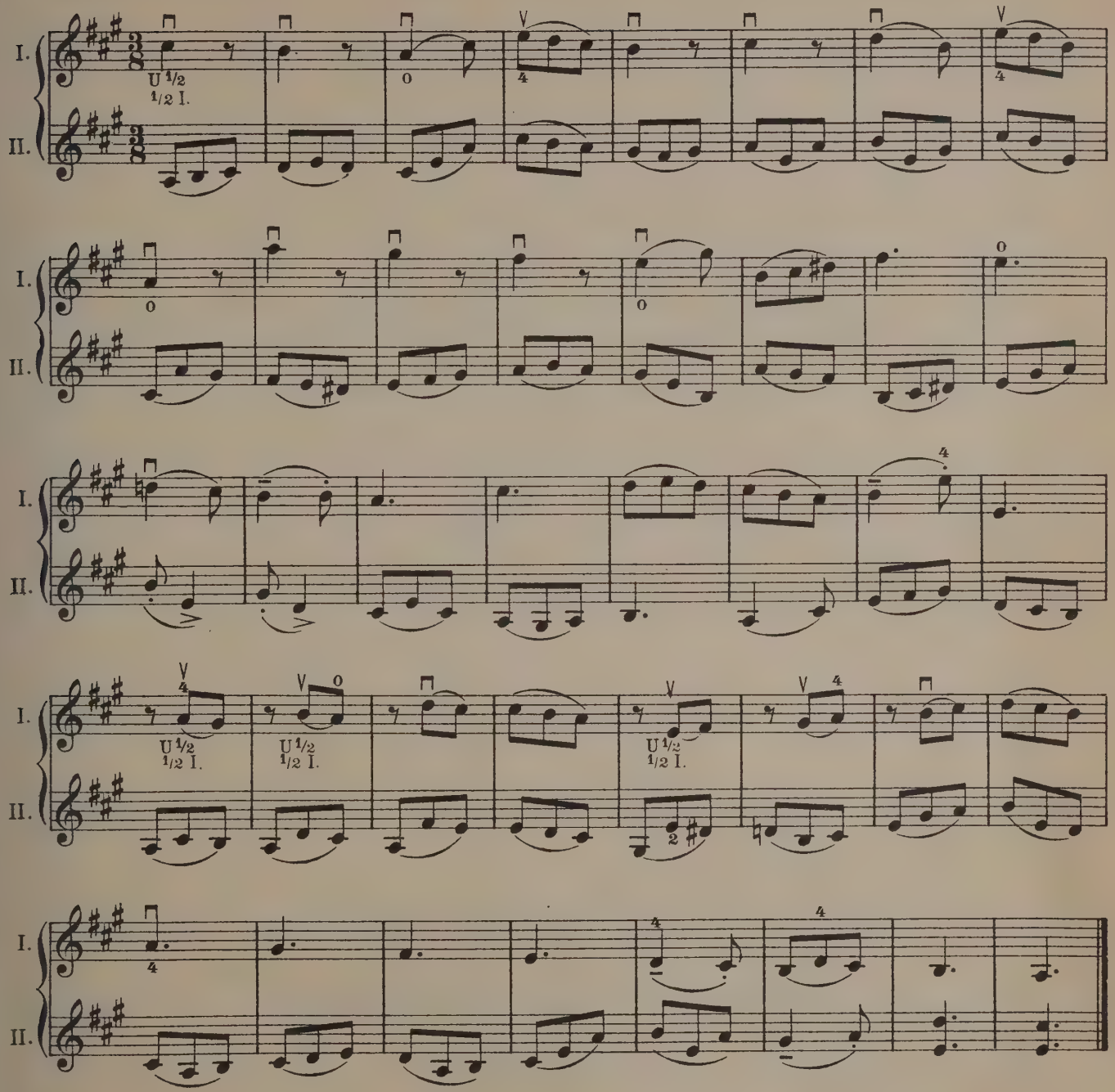
89. **Moderato.**



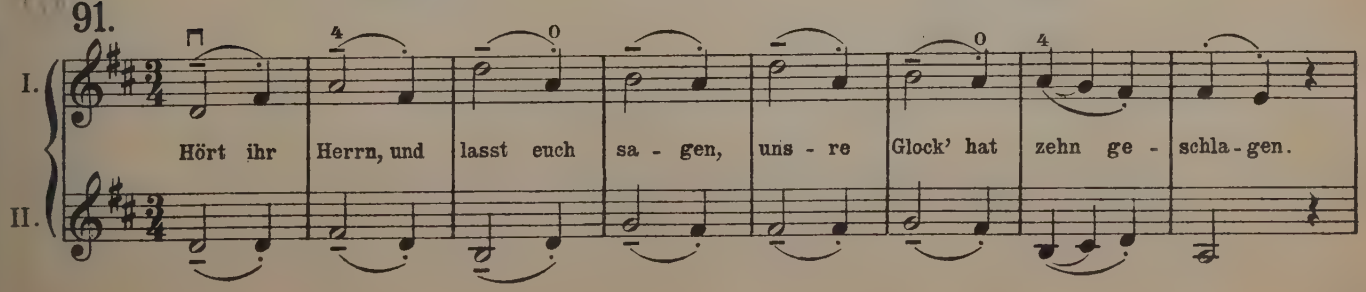
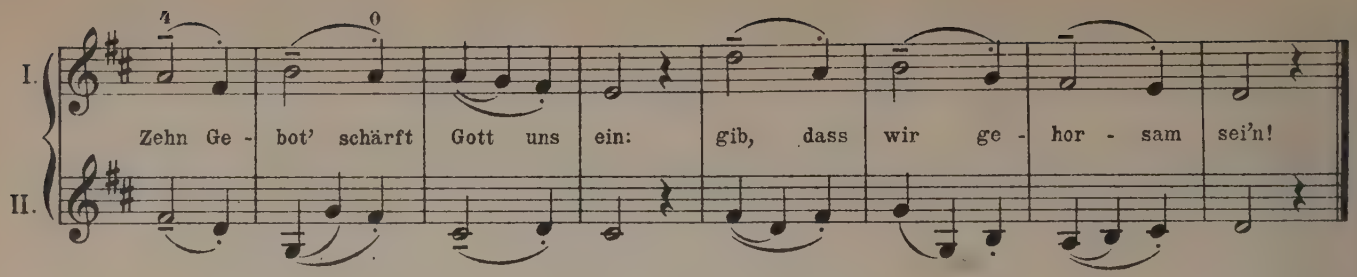

I.
II.

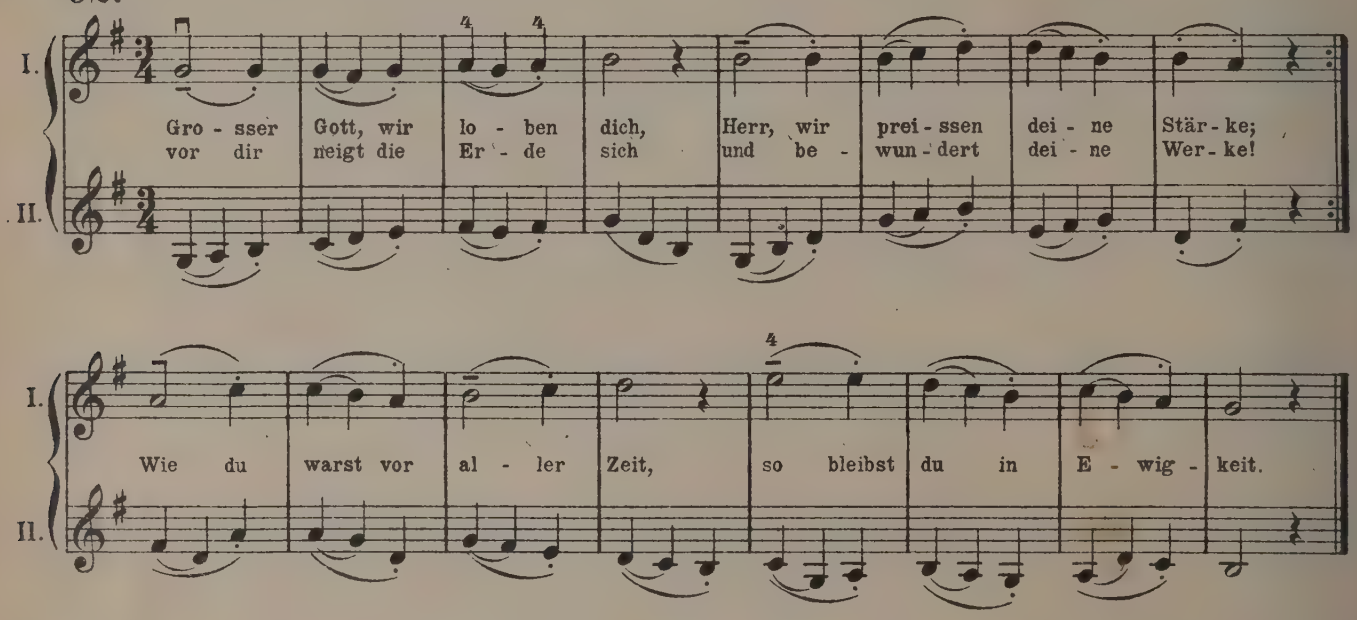
Strich-Wiederholung. | Repetition of the down-bow and up-bow stroke.

90. **Allegretto**



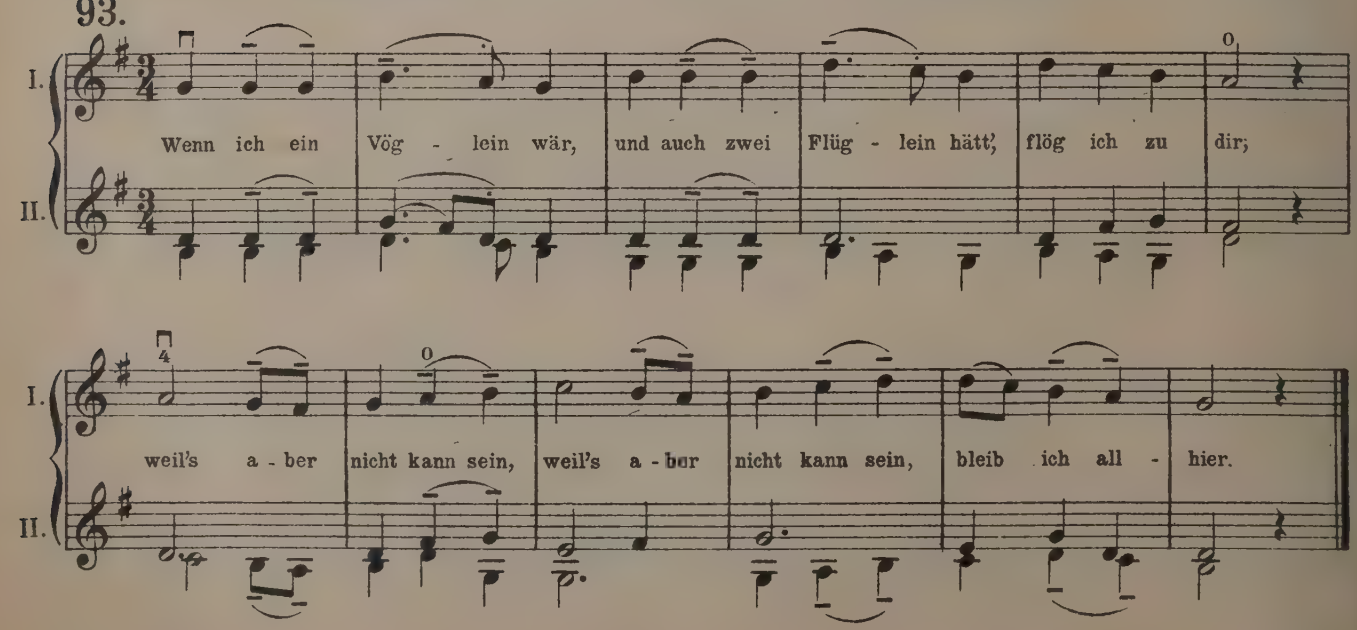
Volkslied. | Folksong.

91.

Der Ambrosianische Lobgesang. | The Ambrosian Song of Praise.

92.

I.
II.
Gro - sser Gott, wir lo - ben dich, Herr, wir prei - ssen dei - ne Stär - ke;
vor dir neigt die Er - de sich und be - wun - dert dei - ne Wer - ke!
Wie du warst vor al - ler Zeit, so bleibst du in E - wig - keit.

Volkslied. | Folksong.

93.


I.
II.
Wenn ich ein Vög - lein wär, und auch zwei Flüg - lein hätt', flög ich zu dir;
weil's a - ber nicht kann sein, weil's a - ber nicht kann sein, bleib ich all - hier.

Das Handgelenk.

Wie im gewöhnlichen Leben ein ungelenker Mensch den Eindruck der Schwerfälligkeit hervorruft, so kann auch beim Violinspiel von einer geschmeidigen Bogenführung erst die Rede sein, wenn die in Betracht kommenden Glieder und Gelenke zweckdienlich geschult sind und sinngemäß angewendet werden. Schon bei der Einführung des Unterarmstriches gingen wir von der Grundregel aus, daß lange Töne zu ihrem Erklingen mehr Bogen erfordern, als kürzere; gerade so wie der Sänger für lang ausgehaltene Noten mehr Atem braucht als für solche von kürzerer Dauer. Daraus folgert, daß sehr kurze Töne, von denen oft mehrere auf den Zeitwert einer Sekunde kommen, nur ein ganz geringes Bogenquantum nötig haben. Machen wir uns ferner klar, daß zur Hervorbringung eines Tones mit voller Bogenlänge der ganze Arm benutzt, für den Unterarmstrich hingegen auf die Mitwirkung des Oberarms vollständig verzichtet wird, so ergibt sich von selbst, daß sehr kurze Töne nur durch eine kleine Bewegung des Handgelenkes hervorgebracht werden können. Diese natürliche Fähigkeit des Handgelenkes soll durch sorgfältiges Studium der nachstehenden Übungen und Stücke gründlich ausgebildet werden, um im Verein mit der Lockerheit des Ellbogengelenkes die Grundlage für eine freie Bogenführung zu liefern.

Die körperlichen Vorteile der Handgelenkstechnik allein würden indessen nicht hinreichen, um den Aufwand von Zeit und Mühe zu rechtfertigen, den ihre vollkommene Aneignung unzweifelhaft erfordert; obschon es kaum eines Beweises bedarf, daß die spielende Lösung eines technischen Vorganges auch für das Auge des Beobachters weit angenehmer ist, als das beängstigende Abarbeiten eines steifen Ausführenden, der sich seiner Aufgabe mit Mühe und Not entledigt. Vielmehr sind es Gründe geistig-musikalischer Art, die einer ausgiebigen Kultur des Handgelenkes das Wort reden; ihre Erörterung muß freilich späteren Kapiteln vorbehalten bleiben.

Was nun die Aneignung der Handgelenkstechnik betrifft, so sind die bisherigen Regeln für die Bogenführung noch durch einige Anweisungen zu ergänzen, die sich auf das Handgelenk im besonderen beziehen.

1. Da die seitliche Bewegung der Hand für 6—8 cm breite Striche am leichtesten aus der Normalstellung des rechten Armes erfolgt, so haben die Gelenkstudien naturgemäß in der Mitte des Bogens zu beginnen; erst wenn dort einige Sicherheit erreicht ist, kommen die Übungen an der Spitze und am Frosch an die Reihe.

The Wrist.

As in ordinary life much hard practice is found necessary to change an awkward, stiff-jointed person into an accomplished gymnast, so in violin-playing a flexible style of bowing is not to be acquired without a thorough training of wrist and arm for the purpose. In introducing the fore-arm stroke we proceeded from the fundamental rule, that for the production of long notes more bow is required than for that of short ones; just as a singer, in long sustained tones, employs more breath than when singing notes of shorter duration. It follows therefore that very short notes, several of which often occur in the space of a second, only demand the use of a very small quantity of bow.

Now if the entire arm is used in a whole-bow stroke, and only the lower half of it in a fore-arm stroke, it is evident that for very short notes a slight movement of the wrist is all that is wanted. By the careful study of the following exercises and pieces the ***suppleness natural to the wrist ought to be thoroughly cultivated, so that in conjunction with an easy elbow-joint, the foundation for the acquisition of a free bow-arm may be laid.***

The physical advantages alone of wrist technique might not perhaps be sufficient to justify the great expenditure of time and labour necessary to its perfection; although it hardly requires to be pointed out that a technical display given with ease and grace is much more agreeable to the eye of the listener than the laboured execution of a stiff performer, who only gets through his task with distress and difficulty; but there are even more important reasons for a thorough training of the wrist, which are of an intellectual and artistic nature, and the discussion of which must be left to a later chapter.

With regard to the acquiring of wrist technique, the rules hitherto given for bowing must be augmented by a few remarks which refer chiefly to the wrist.

1. As the side movement of the hand for strokes from about 6 to 8 centimetres in length, are most easily played when the middle of the bow rests on the strings, it is natural that we should begin our wrist studies with the bow in this position. It is only when some surety has been gained in this part of the bow that ***exercises at the nut and at the point are to be taken up.***

2. Daumen und Mittelfinger, die ja einander gegenüberstehen, haben die Stange so fest anzufassen, daß keine Verschiebung der Hand stattfindet. Da in den nächsten Übungen rasche Übergänge von einer Saite zur anderen nicht vorkommen, so ist überdies jede schaukelnde Bewegung der Hand (Drehung des Handgelenkes oder des Unterarms) nach Möglichkeit zu vermeiden. Die Nichtbefolgung dieser Vorschrift, sowie jedes ungehörige Ein- oder Ausbiegen des Handgelenkes machen den Bogen unruhig; entweder dreht er sich, oder der rechte Winkel, in dem er die Saite aus klanglichen und geigentechnischen Gründen schneiden soll, geht verloren. (Über die nicht nur gestattete, sondern ausdrücklich verlangte Drehbewegung der Hand, und damit des Bogens, soll im Kapitel „Saitenwechsel" gesprochen werden.)

3. Der kleine Finger, der gekrümmt, nicht gestreckt aufgestellt wird, bleibt mit seiner Kuppe immer in Berührung mit der Bogenstange; nur erscheint er nach vollzogenem Abstrich um ein weniges gestreckter, nach getanem Aufstrich hingegen gekrümmter, als in der Ausgangsstellung. Die Übungen am Frosch begründen diese Anweisung ohne weiteres; denn die ersten Versuche werden die zweifellose Schwierigkeit ergeben, an dieser Stelle des Bogens einen schlackenfreien Ton zu erzeugen. Das kommt daher, daß die Stange mit ihrem Gewicht nach unten zieht, also einen Druck auf die Saiten ausübt. Dieser muß durch den kleinen Finger balanciert werden; mit anderen Worten: Der Bogen darf nicht mit seiner Schwere auf den Saiten ruhen, sondern muß von der Hand getragen werden. Ein probates Mittel, sich von der richtigen Tätigkeit des kleinen Fingers zu überzeugen, besteht darin, daß man vor dem Anstreichen in der Entfernung von 1 cm über der betreffenden Saite einige Striche in der Luft ausführt und sich dabei hütet, das Handgelenk zu weit herauszudrücken. Eine leichte Wölbung der Hand wird bei diesen Übungen am Frosch ebenso unvermeidlich sein wie ein geringes Einziehen des Gelenkes an der Spitze des Bogens.

4. Bevor der Schüler an das Studium der nachstehenden Etüde herantritt, übe er einzelne Takte auf jeder Saite, wie es die betreffenden Klammern angeben. Die Striche sind leise auszuführen, und die Töne haben sich lückenlos und weich aneinander zu schmiegen. Das zu erreichende Ziel ist, die Handgelenkstechnik so weit zu steigern, daß es dem Spieler einerlei ist, ob er am Frosch oder an der Spitze zu tun hat.

2. The thumb and middle finger, being opposite to one another, must hold the bow so firmly that no slipping about in the hand can take place. As quick crossing from one string to another does not occur in the sub-joined exercises, every swinging movement of the hand (turning of the wrist or fore-arm), is to be avoided as much as possible. Any omission in the observance of this rule, also any undue bending in or out of the wrist, will cause the bow to become unmanageable. It will be apt either to slip in the hand, or the correct angle at which, for tone-producing and technical reasons, it should move across the strings, will be lost. (The turning movement of the hand and bow, which in certain cases is not only permissible, but also very necessary, will be discussed in the chapter on "Changing from one string to another".)

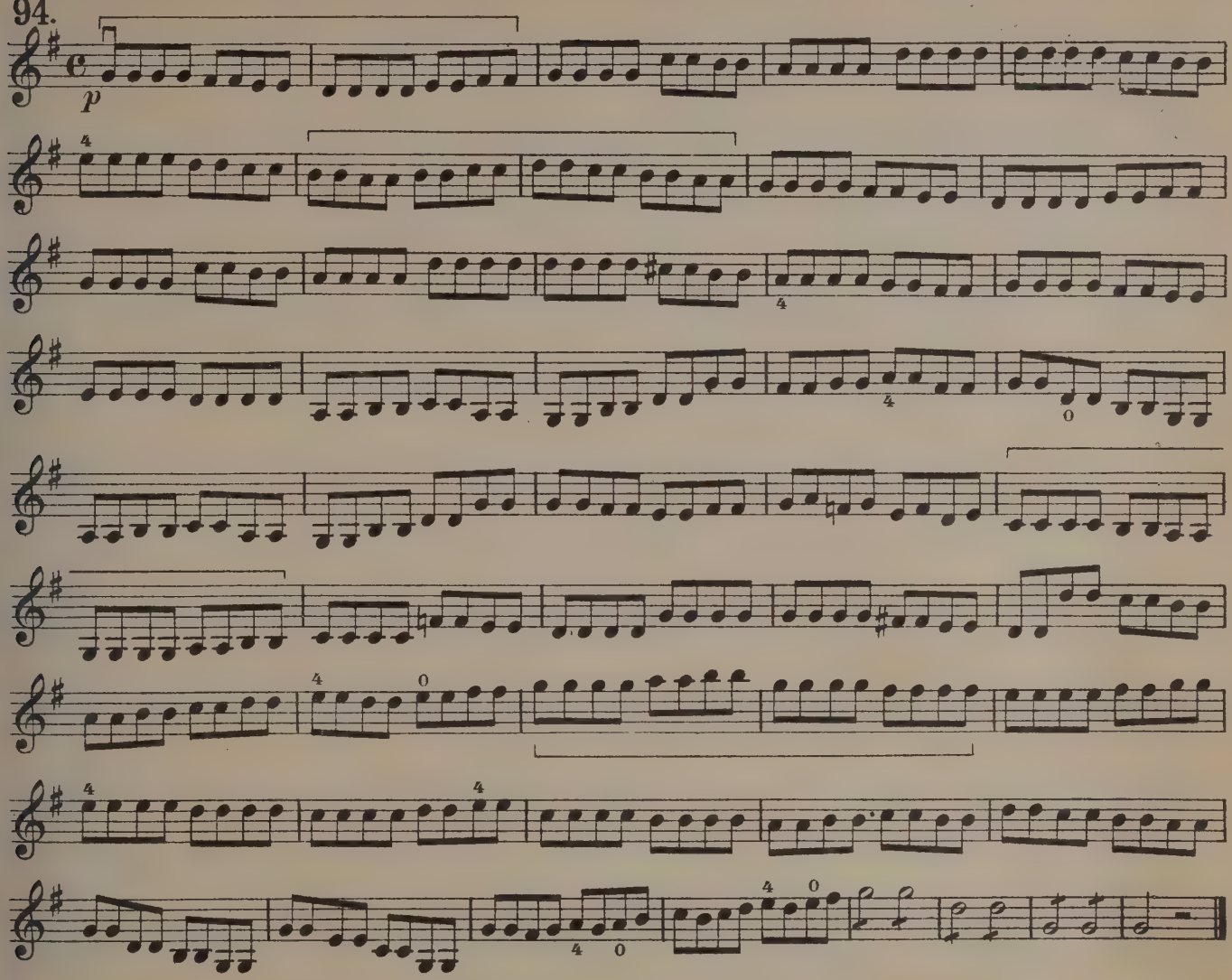
3. The little finger, which must be allowed to rest on the stick, with the joints bent, and close to the third finger, must always remain in touch with the bow; but at the finish of the down-stroke it must appear to be slightly stretched out, and, on the contrary, more curved at the completion of the up-bow stroke, than when in the original position. The pupil will find these directions confirmed when he first attempts bowing with the nut of his bow; to produce a tone free from scrapiness in this position is an undoubted difficulty. The reason of this is because the weight of the bow pulls it over, and thereby exercises a pressure on the string. The little finger must balance the weight; in other words the bow must not rest its weight on the strings, but must be held in the hand. A good way of testing the efficacy of the little finger is to execute a few bow-strokes in the air at a distance of about one centimetre from the strings, and to watch at the same time that the wrist is not pressed out. A slight arching of the hand will be as unavoidable in performing these exercises at the nut, as a slight drawing in of the wrist in playing at the top of the bow.

4. Before the pupil commences to play the following study, he should practise on every string those single bars which are indicated by a slur. The bowing should be done quietly, and the notes should follow each other closely and evenly, and without break. The result aimed at should be so to improve the technique of the wrist, that it is ultimately the same to the player whether he use the nut or the point of the bow.

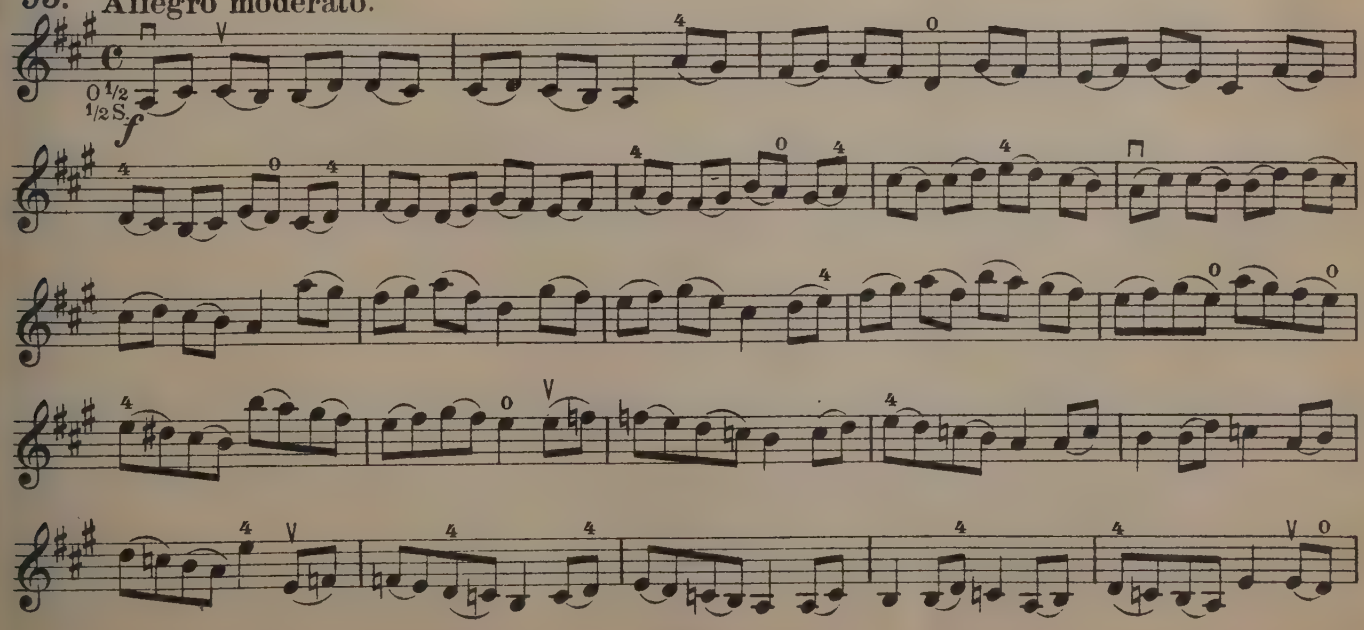
a) in der Mitte (M.); b) an der Spitze (Sp.); c) am Frosch (Fr.) des Bogens.

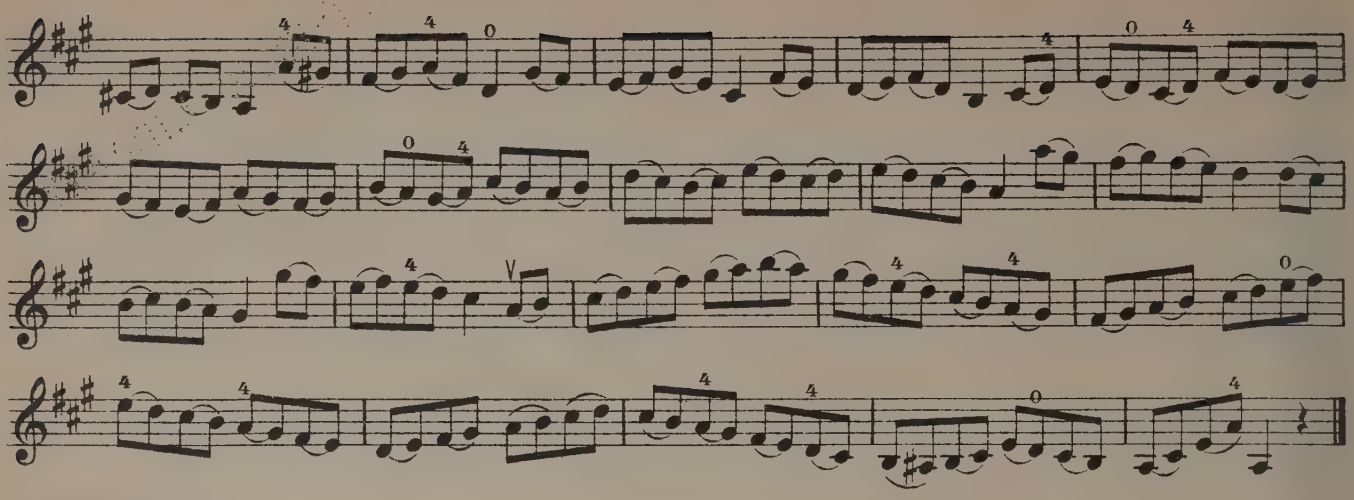
a) *In the middle of the bow (M.);* b) *at the point (Pt.);* c) *at the nut (Nt.)*

94.

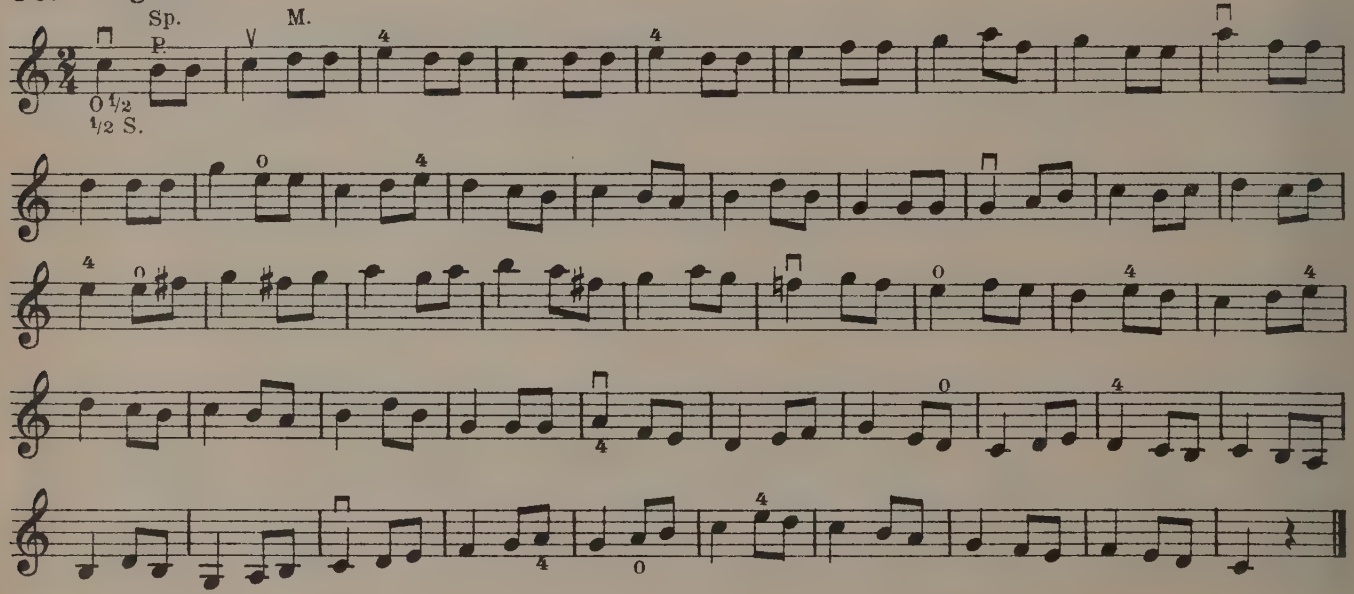


95. **Allegro moderato.**

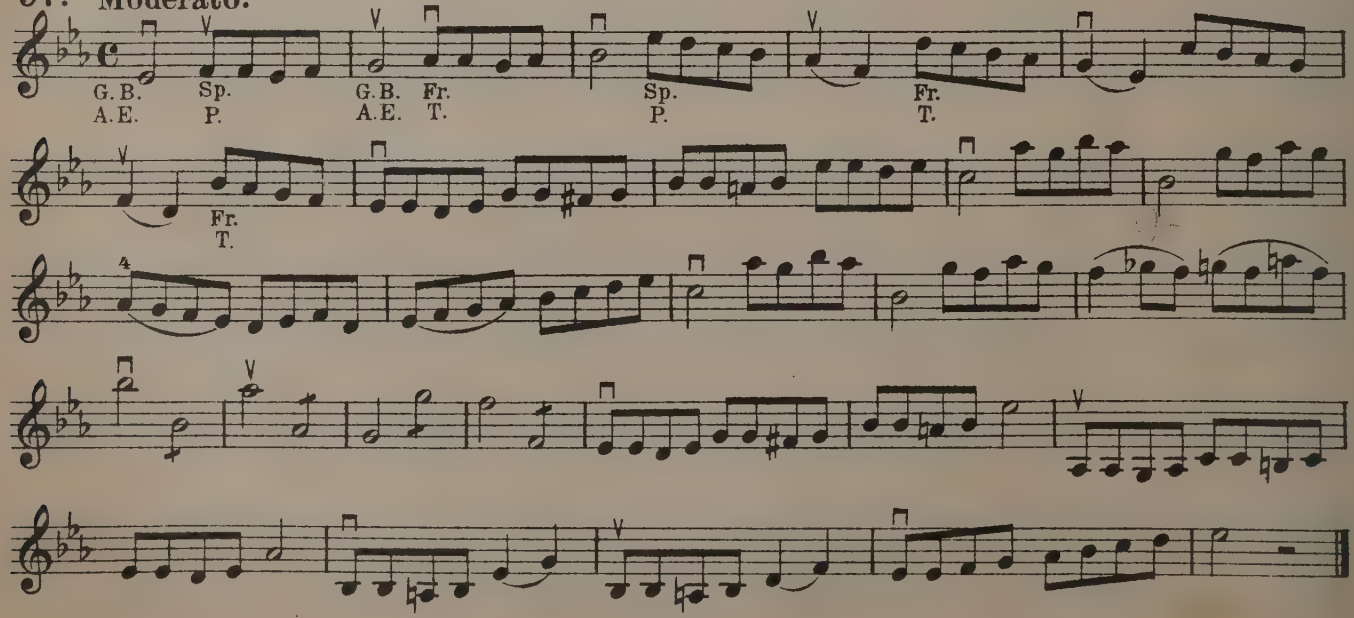


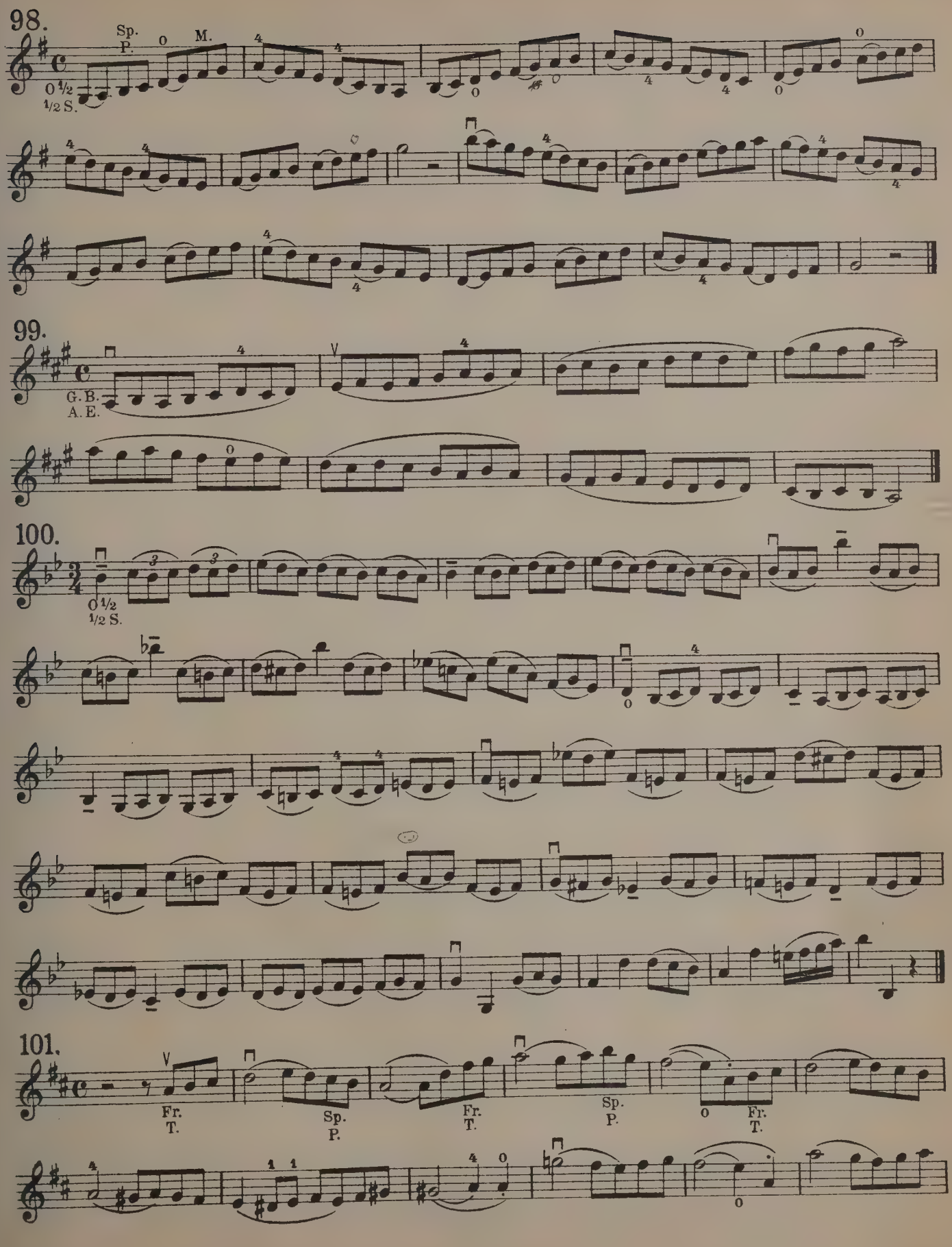


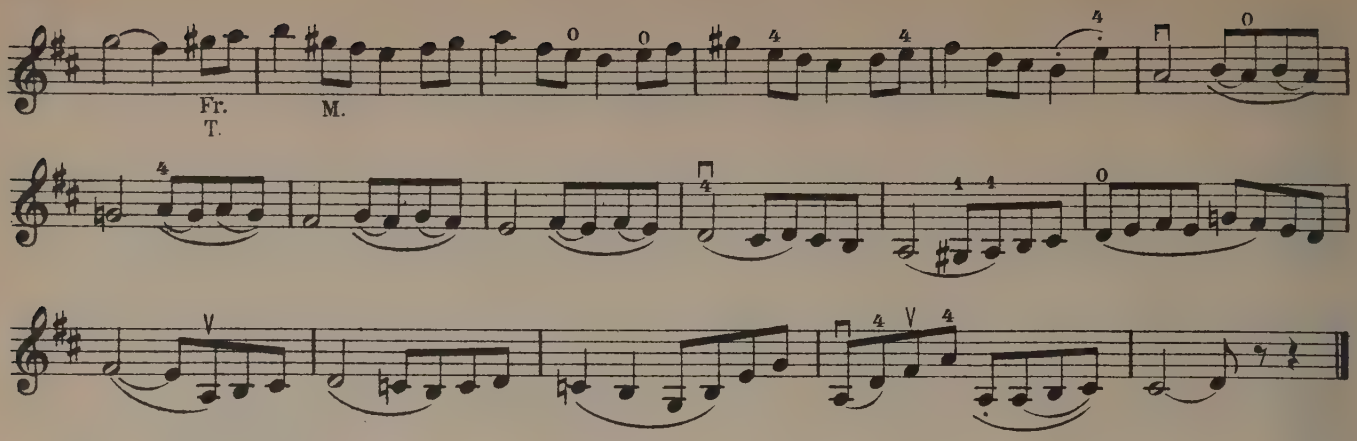
96. Allegretto.



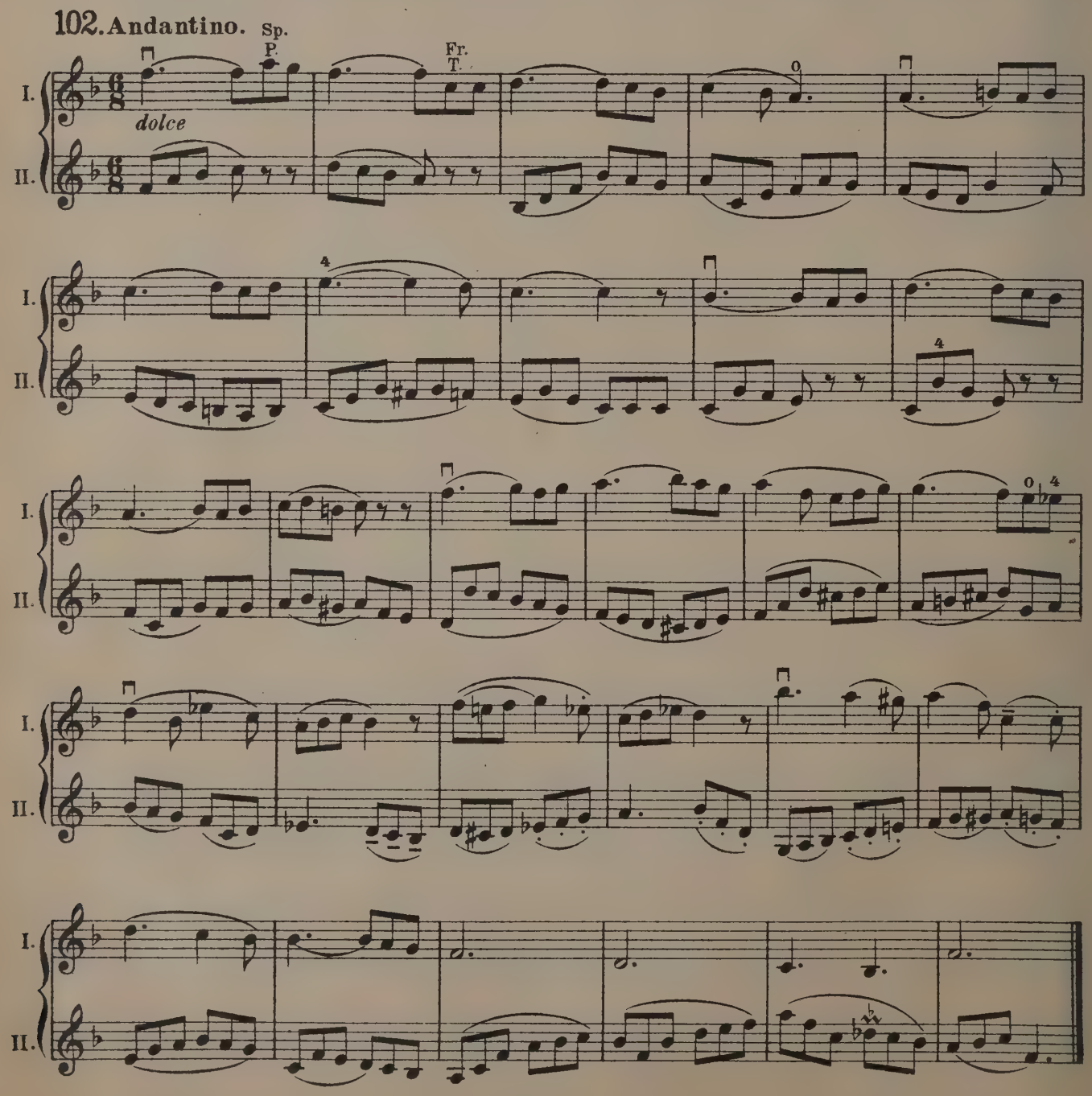
97. Moderato.




98.
Sp.
P.
M.
0 ½
½ S.
99.
G. B.
A. E.
100.
0 ½
½ S.
101.
Fr.
T.
Sp.
P.
Fr.
T.
Sp.
P.
Fr.
T.

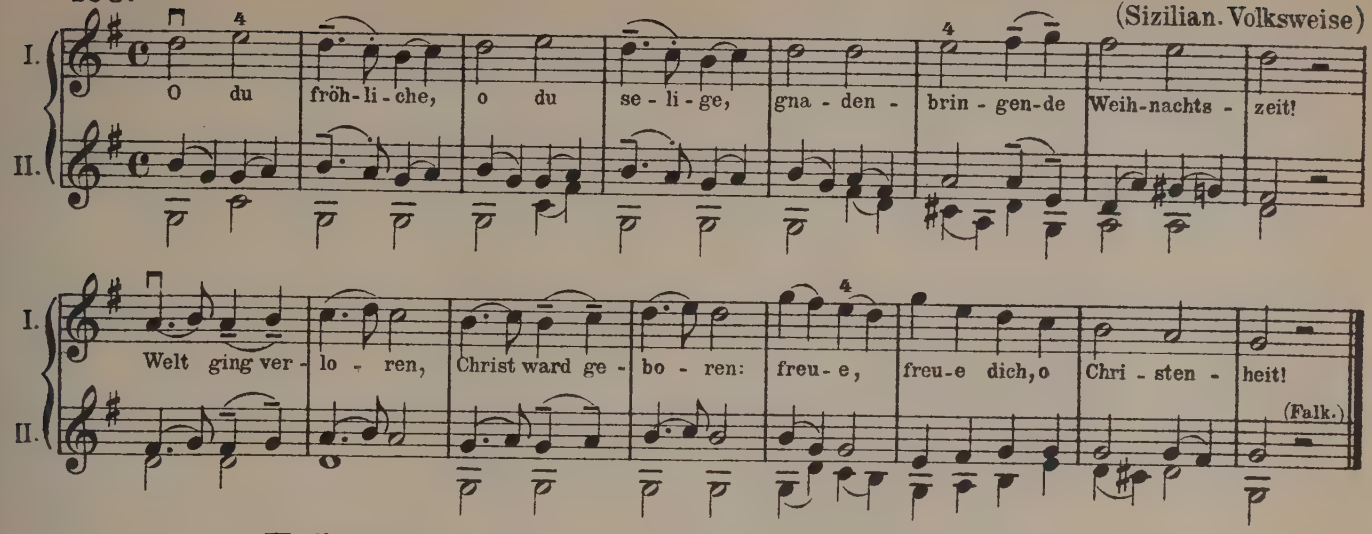


102. Andantino.



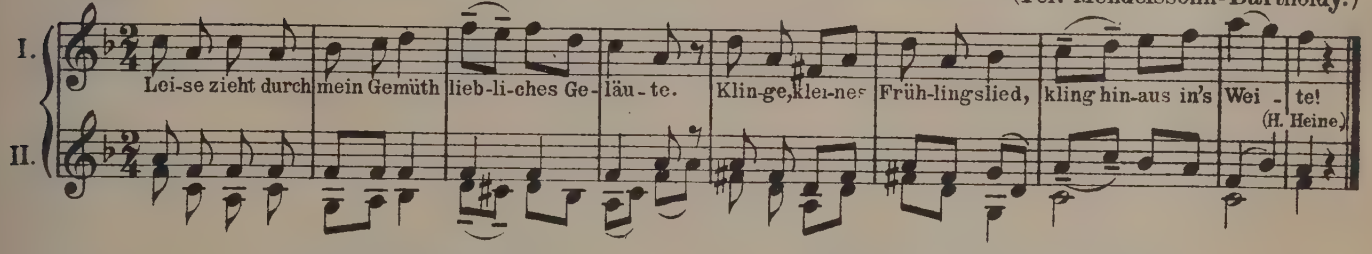
103. Weihnachtslied. | Christmas Song.

(Sizilian. Volksweise)


I.
II.
O du fröh-li-che, o du se-li-ge, gna-den-brin-gen-de Weih-nachts-zeit!
Welt ging ver-lo-ren, Christ ward ge-bo-ren: freu-e, freu-e dich, o Chri-sten-heit!
(Falk.)

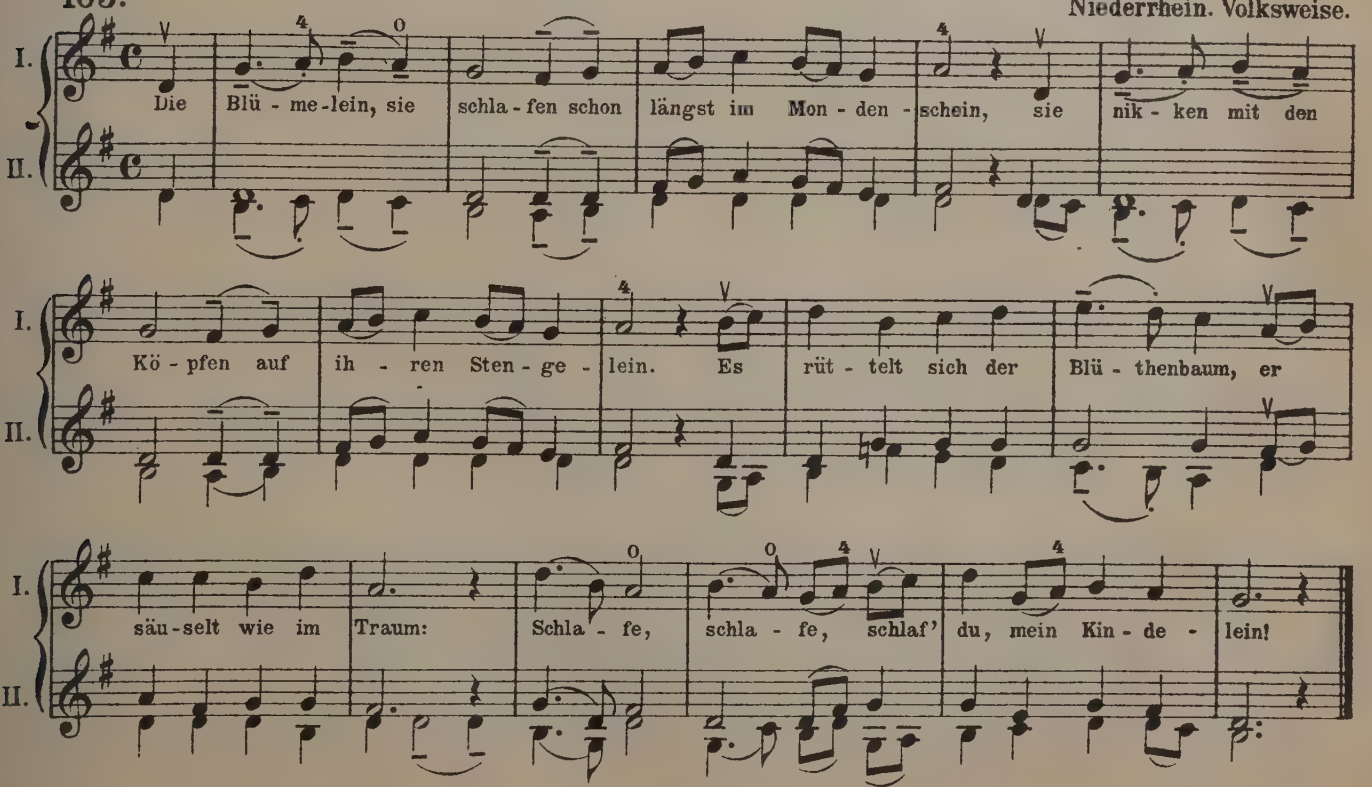
104. Frühlingsgruss. | Spring's Greeting.

(Fél. Mendelssohn-Bartholdy.)



105. Sandmännchen. | The little Dustman.

Niederrhein. Volksweise.


I.
II.
Die Blü-me-lein, sie schla-fen schon längst im Mon-den-schein, sie nik-ken mit den
Kö-pfen auf ih-ren Sten-ge-lein. Es rüt-telt sich der Blü-thenbaum, er
säu-selt wie im Traum: Schla-fe, schla-fe, schlaf' du, mein Kin-de-lein!

Ist der Schüler angehalten worden, die Bogeneinteilung in der vorgeschriebenen Weise genau zu befolgen, d. h. lange Töne ihrer Dauer entsprechend mit mehr, kurze dagegen mit weniger Bogen anzustreichen, und erfreut er sich eines auch nur bescheidenen musikalischen Sinnes, so dürfte es ihm schwer gefallen sein, in den bisherigen Beispielen erhebliche Verstöße gegen die natürliche Betonung zu begehen. Die Begabung eines ausübenden Tonkünstlers spricht sich hauptsächlich in drei Fähigkeiten aus: rein zu intonieren, richtig zu betonen und rhythmisch zu empfinden. War ein gutes Gehör die Vorbedingung für den Violinunterricht, so muß nun auch der sinngemäßen Betonung und rhythmischen Gliederung musikalischer Gedanken die gebührende Aufmerksamkeit zuteil werden.

Wie in der Natur, so ist auch in der Kunst Bewegung die treibende und gestaltende Kraft; in den bildenden Künsten ist ihre Äußerung örtlicher, in der Musik und Dichtkunst zeitlicher Art. Die Lehre von dieser Bewegung, für uns also die von der verschiedenen Dauer der Töne, heißt Rhythmik. Hand in Hand damit geht die Metrik, die Lehre von den Accenten oder den unterschiedlichen Stärkegraden der Töne.

Das Vorbild für Rhythmus und Accent ist in unserem Körper und in der Sprache gegeben. Der Pulsschlag und die Atemtätigkeit unterliegen so strengen rhythmischen Gesetzen, daß deren Lockerung oder Außerkrafttreten gleichbedeutend ist mit Krankheit oder Vernichtung. Die Tatsache, daß ein ganz ungebildeter Mensch einen Walzer von einem Marsch unterscheiden kann, und im ersteren Falle Lust bekommt, das Tanzbein zu schwingen, im zweiten eine straffe Gangart anzunehmen, beruht nur auf seiner Fähigkeit, rhythmisch zu empfinden, also — wenn auch unbewußt — gute und schlechte Taktteile einander gegenüberzustellen. Ähnlich verhält es sich mit der Sprache. Wenn einsilbige Worte, wie Haus, Hand, Kopf, Fuß, hoch, tief, weiß, rot ausgesprochen werden, so tritt hier keinerlei Rhythmus zu Tage, da ein Gegensatz zwischen langen und kurzen, betonten und unbetonten Silben nicht vorhanden ist. Aus ähnlichen Gründen kennt die musikalische Praxis auch keinen Ein-Vierteltakt. Sprachlicher Rhythmus entsteht erst, wenn man durch Heben und Senken der Stimme einen Unterschied zwischen wichtigen und unwichtigen Silben macht, oder durch Accente betonte Worte unbetonten gegenüberstellt. Zweisilbige Ausdrücke, wie: Vater, Mutter, Geige, Bogen wenden sich sofort an das rhythmische Empfinden, da die erste Silbe im Gegensatz zur zweiten betont ist, also ein Übergewicht ausübt. Ein Gleiches finden wir, wenn grammatikalisch nicht ebenbürtige Worte in Beziehung zueinander gebracht werden, z. B. der Mai, die Luft, mein Herz, du Kind, oder: der Frühling, die Blu-

If, in the foregoing exercises, the pupil has carefully followed the directions given in the text regarding the divisions of the bow,— long notes whose duration corresponds with the use of more bow, shorter notes, on the other hand, with less bow,—he cannot, at any rate, have committed any serious rhythmical errors, even if he were only gifted with very modest musical talent. The natural inheritance of every performing artist should be a sense of perfect tune, correct accent, and accurate rhythm. The necessity of a good ear for the study of the violin has been already discussed; now a correct sense of musical accent and the rhythmical organisation of musical ideas must receive due attention.

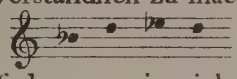
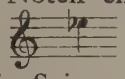
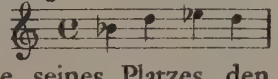
Both in nature and in art motion is the active and formative force; in pictorial art its expression is stationary, in music and poetry it is fleeting. In music this motion is depicted by difference in duration of tones, and this we call rhythm. In close relationship to rhythm stands accent, or difference in tone gradation.

Rhythm and accent are well illustrated in the human body and in speech. The breath, the beat of the pulse, are all so subject to the strict laws of rhythm, that a weakening or a cessation of any of these functions is at once connected with illness or death. The fact that a person of no musical training can distinguish a waltz from a march—in the first instance experience the inclination to move his feet in dance, and in the second to step out with firm tread,—is merely the result of his being unconsciously capable of appreciating the correct accent of bar. When words of one syllable are uttered such as house, head, hand, foot, high, deep, white, red, no rhythm of any sort is apparent on account of the want of contrast between a long and short syllable, or an accented and unaccented syllable.

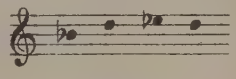
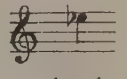
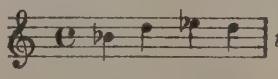
For similar reasons we do not recognise in music the time-measure of one crotchet in the bar. Rhythm in speech consists in the difference between long and short syllables, in the raising and lowering of the voice, or in the accentuation of certain words in contrast to others not so accentuated. Bi-syllabic words, such as Father, Mother, Fiddle, Bowing, admit at once of rhythmical treatment, because the first syllable is longer, or receives more emphasis than the second. Similar examples may be made by bringing into grammatical relationship two words of unequal emphasis; for instance, the month, the air, my heart, a child; or, the summer, the blossom, young Siegfried, sweet Ellen, etc. From this we gather that in a song the accentuation of the music must be in harmony with that of the words.

men, Jung-Siegfried, Schön-Ellen usw. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, daß sprachliche und musikalische Accente im gesungenen Lied sich decken müssen.

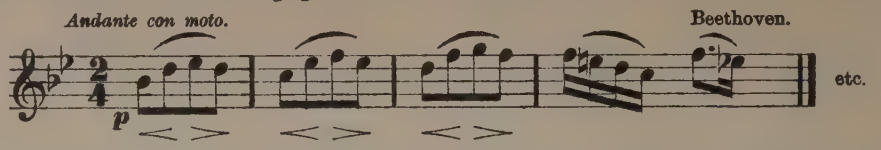
Für unsere Zwecke kommen zunächst nur zwei Arten von Accenten in Betracht: der rhythmische und der melodische. Der erste hängt von der Taktart ab, in der sich das betreffende Musikstück bewegt, der zweite unterliegt gewissen Gesetzen, die, recht eigentlich künstlerischer Art, leichter aufgestellt sind, als verständig und geschmackvoll befolgt werden. Der rhythmische Accent ist örtlich, stabil, da er, wenn der Komponist nicht ausdrücklich sogenannte „falsche Accente" vorgeschrieben hat, stets auf die guten Taktteile kommt. Im $\frac{2}{4}$- und $\frac{4}{4}$- Takt, die ja nur ein betontes Taktteil haben, beansprucht und erhält also die erste Note jedesmal den rhythmischen Accent, ganz gleich, ob sie hoch, tief, kurz oder lang ist; der Platz, den sie einnimmt, berechtigt sie zu dieser Forderung. In den zusammengesetzten Taktarten haben wir neben dem Hauptaccent im $\frac{4}{4}$- Takt noch eine rhythmische Betonung auf dem dritten Viertel, im $\frac{6}{8}$- Takt auf dem vierten Achtel usw.

Es ist also der rhythmische Accent, resp. die Betonung der guten Taktteile, welche uns erkennen läßt, in welcher Taktart sich ein Stück bewegt. Daß diese Kenntnis außerordentlich wichtig ist, muß einleuchten! Im Gegensatz dazu ist der melodische Accent ein unsteter Wanderer, der sich stets nach der melodischen Linie, die in jedem Takt verschieden sein kann, richtet. Die nachstehende Erörterung soll versuchen, das Wesen dieses Accentes gemeinverständlich zu machen. Denken wir uns die Töne  auf einer Orgel ausgeführt, auf der man ja nicht im Stande ist, rhythmische Accente zu markieren; setzen wir ferner voraus, daß der Organist diese Töne in absolut gleichen Zeitwerten und ohne jede harmonische Begleitung spielt, so können wir über die Taktstellung der vier Noten keinerlei Auskunft geben, da jeder Anhalt dafür fehlt. In dieser Notlage finden wir die gesuchte Hilfe in unserem melodischen Empfinden, das sich für die höchste der vier Noten entscheiden wird. Wir sagen, der Ton  hat den melodischen Accent, da er die Spitze einer melodischen Erhebung darstellt, zu der die tieferen Töne die Treppe bilden. Schreiben wir nun die vier Noten so auf, daß über ihre Stellung im Takte kein Zweifel mehr sein kann,  so hat der Ton B vermöge seines Platzes den rhythmischen, der Ton Es als der höchste im Takte den melodischen Accent. Immer noch vorausgesetzt, daß ohne Begleitung gespielt wird, beansprucht aber der rhythmische Accent das Übergewicht über den melodischen, wenn nicht,

For our purpose only two kinds of accent need be taken into consideration, namely, the rhythmic and the melodic. The first depends upon the kind of time-measure in which the music moves; the second is subject to certain laws, which being quite of an artistic nature, are easier to lay down than to follow with intelligence and taste. Rhythmical accent is local and fixed, and always falls on the accented beat of the bar, except when otherwise expressly indicated by the composer. In $\frac{2}{4}$ and $\frac{4}{4}$ time-measures, which have really only one accented beat in the bar, the first note, in virtue of its position, demands and receives the accent, irrespective of its being high, low, short, or long. In addition to the accent on the first beat of the bar, we have in common time ($\frac{4}{4}$), a rhythmical emphasis on the third crotchet; in $\frac{6}{8}$ time, on the fourth quaver, etc.

It will therefore be seen that the rhythmical accent, corresponding as it does to the natural beat of the bar, assists us materially in determining the time-measure in which the piece is moving. It must be apparent to everyone that such knowledge is of the utmost importance. The melodic accent, on the contrary, is constantly changing, always accommodating itself to the flow of the melody, which may vary of course with every bar. We will endeavour to explain the nature of this accent by an illustration. Imagine the notes  *played upon an organ, on which it is impossible to mark rhythmical accents. Let us further suppose that the organist plays the notes in absolutely equal time-measure and without harmonic accompaniment. The result would be that we should have nothing to guide us in forming any judgment as to the barring of the notes. In this difficulty we should probably fall back on our sense of melody in making our decision, which would be in favour of the highest of the four notes. We should say: The note*  *has the melodic accent, because it is the highest point in a melodic sequence, to which the deeper notes approach step by step. If we write the four notes so that there can be no doubt as to their arrangement in the bar,* *the note B♭, owing to its position, has the rhythmical accent, while E♭; as the highest note in the bar, has the melodic accent. Still supposing the notes to be played without accompaniment, the claim of the rhythmical accent would outweigh that of the melodic, unless, as has been already*

wie nachstehend, der Komponist das ausdrückliche Gegenteil durch besondere Zeichen angegeben hat.

remarked, the composer had given special directions to the contrary.

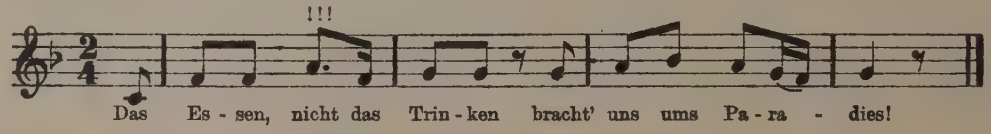


Stünden die Zeichen < > nicht unter den Noten, so müßten wir unzweifelhaft den ersten Ton jedes Taktes als wichtigsten behandeln. Da aber Beethoven in dem vorliegenden Falle den melodischen Accent vor dem rhythmischen Accent bevorzugen wollte, so hat er diese Absicht in nicht mißzuverstehender Weise angezeigt und dadurch dem schönen Thema seine eigenartige Physiognomie gegeben.

If the sign < > were not placed below the notes, we should undoubtedly have to treat the first note of each bar as the most important. But Beethoven has clearly indicated his intention that the rhythmic accent in this case should be subordinate to the melodic, thereby giving the beautiful theme its peculiar characteristics.

Es erübrigt noch, die elementare Bedeutung des rhythmischen Accentes, der zu seiner Äußerung eines Tones von meßbarer Höhe gar nicht bedarf, ausdrücklich festzustellen. Der Rhythmus ist sozusagen ein Wesen primärer Art, das ganz selbstständig für sich bestehen kann und tatsächlich auch besteht, während Harmonie und Melodie erst durch seine Mitwirkung zu dem werden, was wir eigentlich darunter verstehen. Bei deutlicher Accentuierung der guten Taktteile kann man durch bloßes Händeklatschen eine ganze Gesellschaft zu gleichartigem Tanz animieren, gerade so wie die Trommel im Stande ist, eine große Soldatenabteilung „in gleichem Schritt und Tritt" zu erhalten. Umgekehrt werden Töne, die an und für sich von wunderbarer Klangschönheit sein können, erst dann zur wirklichen Melodie, wenn sie harmonisch richtig auf einander bezogen und nach rhythmischen Gesetzen geordnet sind. Ein rhythmischer Accent, der sich zu ungelegener Zeit mit einem melodischen zusammentut, kann bei sonst ganz richtiger Deklamation den Sinn des Textes in sein Gegenteil verkehren, wie das nachstehende Studentenlied zeigt.

It only remains to be pointed out that in its elementary signification, rhythm does not necessarily require a note of a distinctive pitch for its expression. It is, so to say, a force of a primary kind which has an independent existence; harmony and melody, on the other hand, only arrive at what we understand them to be through co-operation. Time may be marked, for instance, by the mere clapping of hands, and a rhythmic dance performed thereto by an entire company; in the same way the drum is sufficient to keep a whole regiment of soldiers marching in perfect step. On the other hand, notes which in themselves may contain much beauty of sound, only become real melody when placed, according to the laws of rhythm, in harmonic relationship or order. In song, an accented word or syllable occurring on the wrong beat of the bar, can entirely alter the meaning of the text in spite of good delivery upon the part of the singer. The following instance, taken from a student song, will exemplify this.

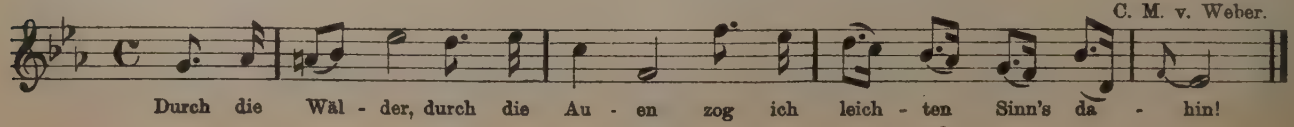


Hier sind entschieden Dichter und Komponist verschiedener Meinung; der erstere macht das Essen, letzterer dagegen das Trinken für das Unheil verantwortlich, das Adam und Eva verschuldet haben.

Der Vortrag eines intelligenten Ausführenden kann aber Fehler der Deklamation erheblich mildern, unter Umständen sogar beseitigen. Es sei nur an die Es-dur-Arie des Max in Webers „Freischütz" erinnert, die sich, von einem wirklich musikalischen Sänger vorgetragen, trotz der unnatürlichen Deklamation im Anfangsthema, ganz wunderhübsch geben kann.

A glance at the position of the word "nicht" will show the German speaking reader that poet and composer have differed regarding the context of the sentence.

It is true that in some cases much can be done by an intelligent performer to modify declamatory errors in music, or even perhaps to remove them altogether. We need only recall to our memory the aria in E♭ sung by Max in Weber's "Freischütz", which, in spite of the unnatural declamation of the words in the beginning of the theme, can be exquisitely rendered by a really musical singer.



Das führt dazu, der praktischen Anwendung des bisher Erörterten näherzutreten und dem Schüler einige Ratschläge zu erteilen, deren verständige Befolgung ihn vor den schlimmsten Fehlern schützen dürfte.

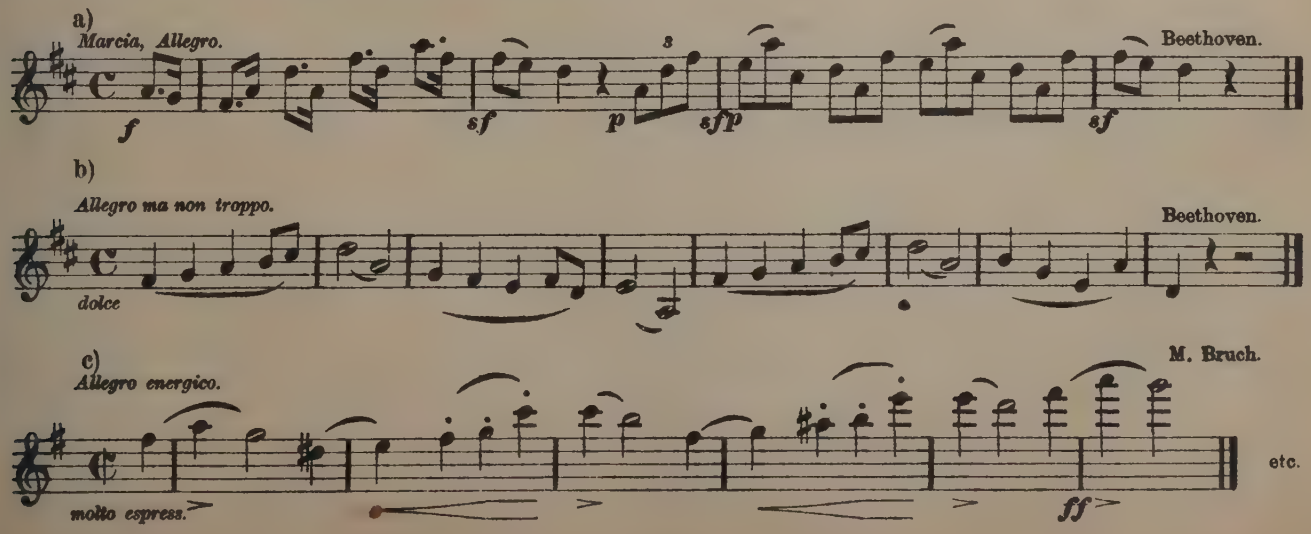
Zuerst kommt es darauf an, die Absichten des Komponisten, die er durch Zeichen ausgedrückt hat, gewissenhaft zu erfüllen. Der Schüler muß sich daran gewöhnen, den Wert der Noten und Pausen, Punkte und Bindungen genau einzuhalten, denn nur die Erfüllung dieser Bedingungen ermöglicht ein Zusammenspiel mit mehreren Instrumenten. Dann ist auf die vorgeschriebenen Stricharten mit peinlicher Genauigkeit zu achten: es ist ein großer Unterschied, ob mehrere Töne unter einem Strich zu spielen sind, oder ob jede Note einen besonderen Bogen erhält, ganz abgesehen von der großen Menge von Stricharten, die erst noch zu erörtern sind. Des weiteren sind die Zeichen, die sich auf die Tonstärke beziehen, sorgfältig zu beachten; sie haben für die Musik dieselbe Bedeutung wie Licht und Schatten für die darstellenden Künste.

Tritt der Schüler an das Studium eines neuen Stückes heran, so hat er sich vorher über die Tonart, das Zeitmaß und den Charakter desselben zu unterrichten; letzterer wird in vielen Fällen schon durch die Überschrift angedeutet. Stücke energischer Haltung und tanzartigen Charakters erfordern im allgemeinen straffere Accente als Gesangstellen von mildem Ausdruck oder Wendungen anmutigen Zuschnittes. Im ersten Falle muß der Zuhörer die guten Taktteile weit entschiedener vernehmen, als in der Kantilene, wo die Betonung mehr durch ein längeres, fast unmerkliches Verweilen auf wichtigen Tönen erzielt wird, als durch metrische Einschnitte, deren Aufdringlichkeit entweder den ruhigen Fluß der Melodie stören oder ein manieriertes Spiel kennzeichnen würde. Um das Gesagte anschaulich zu machen, spiele der Lehrer dem Schüler einige Beispiele vor, die den Unterschied im Ausdruck und Vortrag besonders deutlich hervortreten lassen. Der Schüler schlage den Takt dazu!

This brings us to the practical use of what has just been discussed, and to the necessity of imparting some advice to the pupil which, if carefully followed, will help him to avoid some of the worst mistakes.

In the first place the intentions of the composer, as indicated by various signs, must be conscientiously obeyed. The pupil must accustom himself to keep to the exact value of notes and rests, staccato marks and slurs, because it is only the fulfilment of such conditions that will enable him to play in concert with others. The greatest care also must be taken to use only the prescribed bowings. There is much difference between a passage taken with one bow-stroke and the same passage played with a separate bow-stroke to each note, and this quite apart from the many different kinds of bowing which have still to be considered. Moreover, the indications regarding the strength of tone, p, mf, f, etc. should receive the utmost attention; they have the same significance in music as light and shade in a picture.

Before applying himself to the study of a new piece, the pupil should carefully consider the key, the time, and the character of the composition. In many cases the latter is explained in the title. Pieces of an energetic, vivacious character require in general a firmer accentuation than those written in quietly melodious or graceful style. In the first case the listener should be able to distinguish the accentuation of the bar much more readily than in cantilene, in which the rhythm should be obtained by a drawn-out and almost imperceptible dwelling on the principal notes, rather than by metrical divisions, whose penetrative insistance will either disturb the calm flow of the melody, or give the playing an appearance of mannerism. To illustrate what is meant the master should play some examples in which this difference in expression and delivery is especially marked, the pupil meanwhile beating time.



Die sinngemäße Wiedergabe des Marsches (a) erfordert energische Accente und feurigen Rhythmus, während der verklärte Ausdruck der Melodie (b) nur zu erreichen ist, wenn sich die Töne desselben so mild und ruhig aneinander schmiegen, daß auch ein akustischer Kraftmesser das Vorhandensein guter und schlechter Taktteile kaum andeuten würde. Die Melodie (c), bei der rhythmische und melodische Accente zusammenfallen, ist mit großer Tongebung und leidenschaftlichem Ausdruck zu spielen.

Ist der Schüler auf diese Weise mit den beiden Polen des Ausdrucks bekannt geworden, so ist ihm klar zu machen, daß dazwischen eine unendliche Menge von Abstufungen möglich sind, deren teils bewußte, teils instinktive Anwendung das Spiel reizvoll und lebendig gestaltet. Insbesondere ist sein Sinn nun auch auf die Wichtigkeit einer schönen Tongebung zu lenken, die in der Musik dieselbe Bedeutung hat, wie in der Malerei die Farbe. Ein modulationsfähiger Ton gehört zu den bestechendsten Eigenschaften des Geigers, der seine vornehmste Aufgabe stets darin suchen muß, ausdrucksvollen Gesang nachzuahmen. Das häufige Anhören guter Sänger kann deshalb nicht eindringlich genug empfohlen werden. Weitere Winke über den Vortrag und die Gestaltung musikalischer Gedanken, besonders auch über die Modifikation des Zeitmaßes, sollen an geeigneter Stelle folgen. Vorläufig genügt es, den Schüler auf die Bedeutung der besprochenen Angelegenheit aufmerksam gemacht und seinen Sinn dafür geweckt zu haben.

For a proper rendering of the march (a) energetic accent and fiery rhythm are demanded, whereas the serene character of the melody (b) can only be brought out when each note follows the other in soft and gentle flow, and the difference between the accented and unaccented parts of each bar is hardly perceptible. The air (c), in which both rhythmic and melodic accent occur, should be played with a larger tone and more passionate expression.

Once the pupil has become acquainted with the two extremes of expression, it should be explained to him that between them lies an innummerable variety of tone gradations, the employment of which is partly conscious and partly instinctive, and will add much charm and vivacity to his playing. His attention must be especially drawn to the importance of the production of a beautiful tone, which in music has the same meaning as colour in pictorial art. The power to modulate his tone is one of the most fascinating qualities of the violin-player, whose foremost endeavour must always be to imitate expressive singing. The listening, therefore, to good singers cannot be too highly recommended. Further hints concerning delivery, the forming of musical thoughts, and more especially the modification of tempi, will be treated in their proper place. In the meantime it is sufficient to draw the student's attention to the importance of the matters already referred to, and to rouse him to a sense of their true significance.

Der Saitenwechsel.

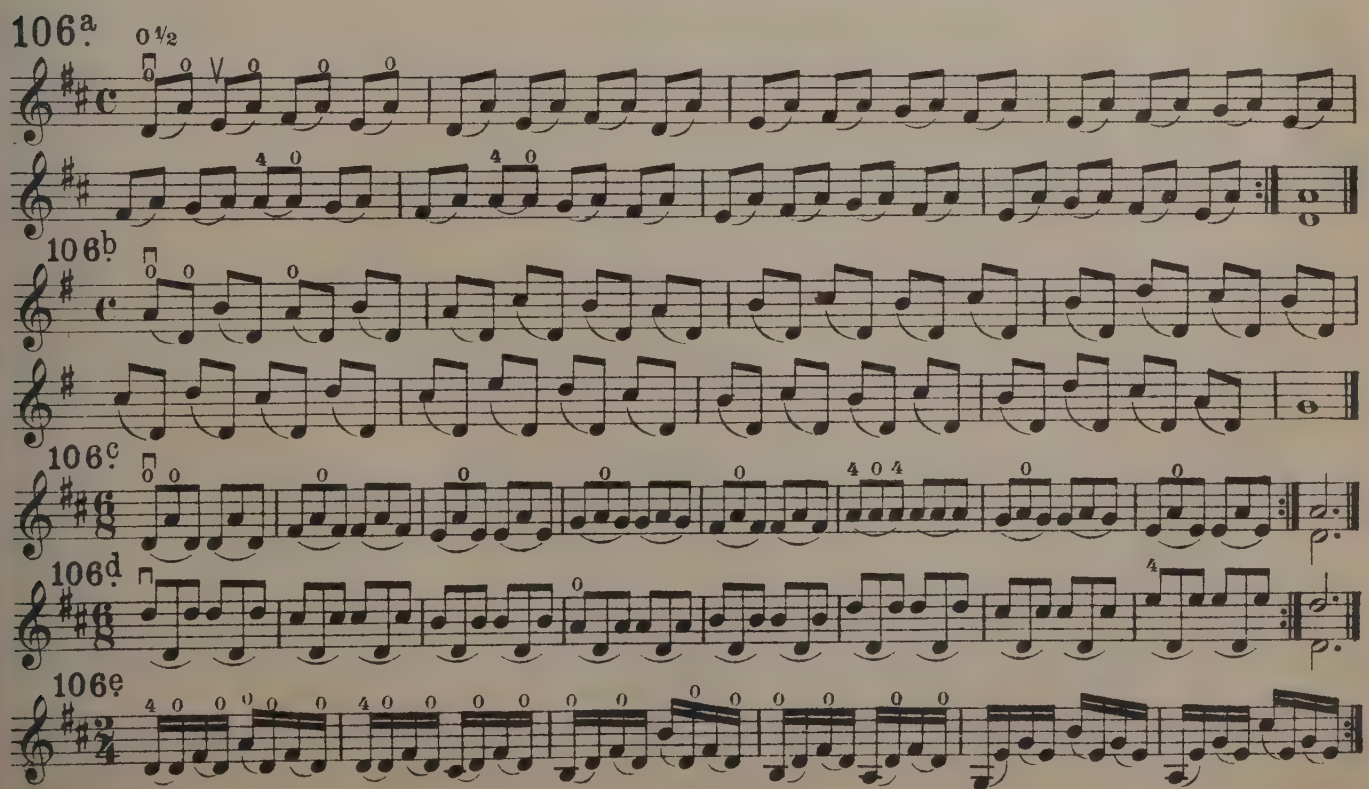
Die Vorschrift, daß der Bogen sich während des Aufenthaltes auf ein und derselben Saite nicht drehen darf, kann in ihrer Strenge nicht mehr aufrecht erhalten werden, wenn es gilt, rasche Übergänge von einer Saite zur anderen zu bewerkstelligen. Ein Gesetz niederer Art büßt aber seine allgemeine Richtigkeit noch nicht ein, wenn es im Spezialfalle einer Forderung höheren Ranges Platz machen muß. Wollten wir an dem Drehverbot unerbittlich festhalten, so könnte ein schneller Saitenwechsel mit dem Bogen nur bei völliger Steifheit des rechten Armes geschehen. Wir wählen deshalb unter zwei Übeln das geringere und nehmen lieber eine kleine Wendung der Bogenstange in Kauf als den Verzicht auf die Geschmeidigkeit des Armes und der Gelenke.

Crossing from one String to another.

The rule that the bow must not make a turning movement when being used on one string only, cannot be observed in the execution of rapid passages which necessitate the crossing from one string to another. A law of a minor order does not necessarily lose in value because it must yield in special cases to demands of a higher kind. The bowing of quick passages across the strings without a turning movement of the stick would enforce the adoption of an absolutely stiff bow-arm; we choose therefore the lesser of two evils, and permit a slight turning of the bow, rather than sacrifice the flexibility of the right arm and wrist.

Die Aneignung der Vorgänge beim Saitenwechsel sind dem Schüler in folgender Weise beizubringen: daran anknüpfend, dass der Oberarm zur Bogenstange stets eine parallele Linie bilden muss, lässt man den Zögling vorher einige Unterarmstriche auf der leeren D- und A-Saite im Zusammenklang ausführen, was, wenn beide Saiten in gleicher Stärke angestrichen werden, zugleich eine gute Vorübung für das mehrstimmige Spiel abgibt. Dabei ist das Herunterhängen der Hand in der Mitte zunächst noch ebenso zu vermeiden, wie jedes ungehörige Einziehen des Gelenkes an der Spitze des Bogens. Hat sich nun der Schüler davon überzeugt, dass er bei völliger Ruhe des Oberarms im Stande ist beide Saiten zu gleichzeitigem Erklingen zu bringen, so erreicht er das Anstreichen der D-Saite allein durch eine kleine Hebung, das der A-Saite durch eingeringes Senken der Hand. Die schmale Figur ∞, welche die Hand bei diesem Vorgang beschreibt, veranlasst eine kleine Drehung des Bogens, die, wenn das erforderliche Mass nicht überschritten wird, einen nachteiligen Einfluss auf die Tongebung nicht erkennen lässt. Die äusserste Grenze für das Heben der Hand ist erreicht, wenn der Haarbezug mit voller Breite auf der betreffenden Saite ruht; beim Senken der Hand ist darauf zu achten, dass die dem Griffbrett zugeneigte Stange die Saite unter keinen Umständen berührt. Die Schwierigkeit des Vorganges beruht für den Anfänger darin, dass der Bogen trotz der Lockerheit der Gelenke noch fest genug gehalten wird, um nicht zu schlenkern. Sobald der Bogen aber wieder dauernden Aufenthalt auf einer Saite nimmt, tritt das Drehverbot von neuem in Kraft; es war bloss zum Zwecke eines geschmeidigen Saitenwechsels zeitweilig aufgehoben.

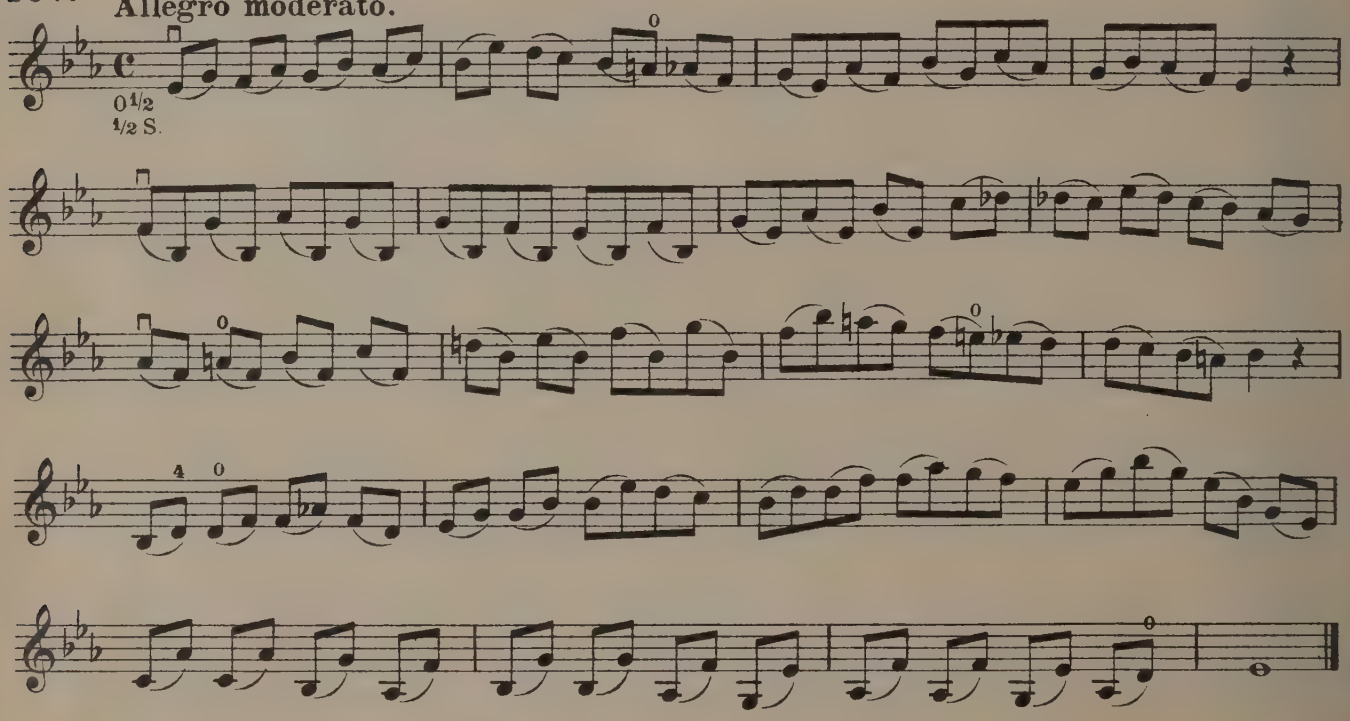
The pupil must accomplish the changing from one string to another in the following manner: In the first place he should be made to draw a few fore-arm bow-strokes across the open D and A strings, sounding both together, taking care at the same time to keep the upper arm always parallel to the bow; the playing of both strings with equal pressure will constitute, apart from other considerations a good preliminary exercise for the execution of double-stops. Allowing the hand to drop, when about the middle of the stroke, is as much to be avoided as the undue drawing in of the wrist, when the point of the bow is reached. If the pupil is assured of his ability to sound both strings equally at one time, and with perfect quietness of the upper arm, he can continue to play on the D string alone by slightly raising the hand, or on the A string by slightly lowering it. The narrow figure ∞ described by the hand during the movement, effects a partial turning of the bow which will have no prejudicial effect on the tone, if not carried beyond the necessary limit for the raising of the hand, which is reached when the full breadth of the hair lies flat across the string; in lowering the hand care should be exercised to note that the stick, in making the turning movement in the direction of the finger-board, does not come into contact with the string. The difficulty for the beginner underlying the above proceeding is in holding the bow firmly enough to prevent it from slipping, at the same time preserving a perfectly flexible wrist. The rule against the turning of the bow comes again into play as soon as a passage occurs on one string only.



In den Beispielen a) u. c) ist darauf zu achten, dass die nachschlagende leere A-Saite nicht zu stark erklingt; das würde erstlich falsche Accente verursachen, zweitens die Aufmerksamkeit von dem melodischen Gang der D-Saite ablenken. Bei b) u. d) ist die Gefahr auch nicht annähernd so gross, da hier rhythmische und melodische Accente zusammentreffen.

In examples a) and c) care must be taken to prevent the open A string from sounding too loud, otherwise wrong accent will result and the attention will be drawn from the melodic progression on the D string. At b) and d) the risk is not so great, because at these points rhythmic and melodic accent meet.

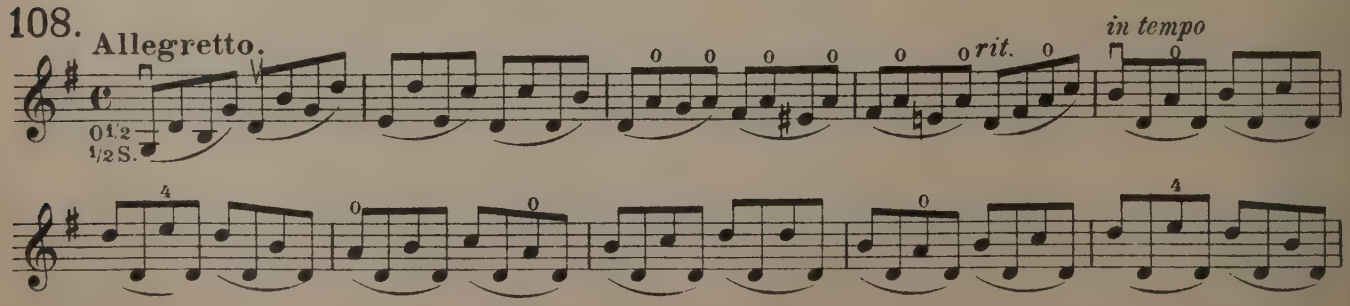
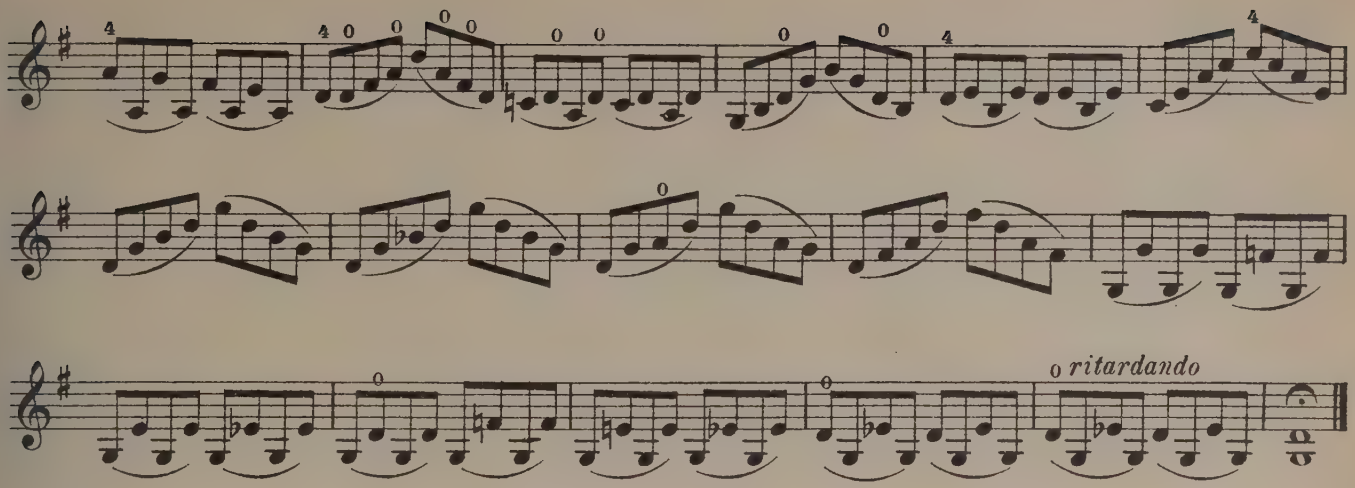
107. **Allegro moderato.**



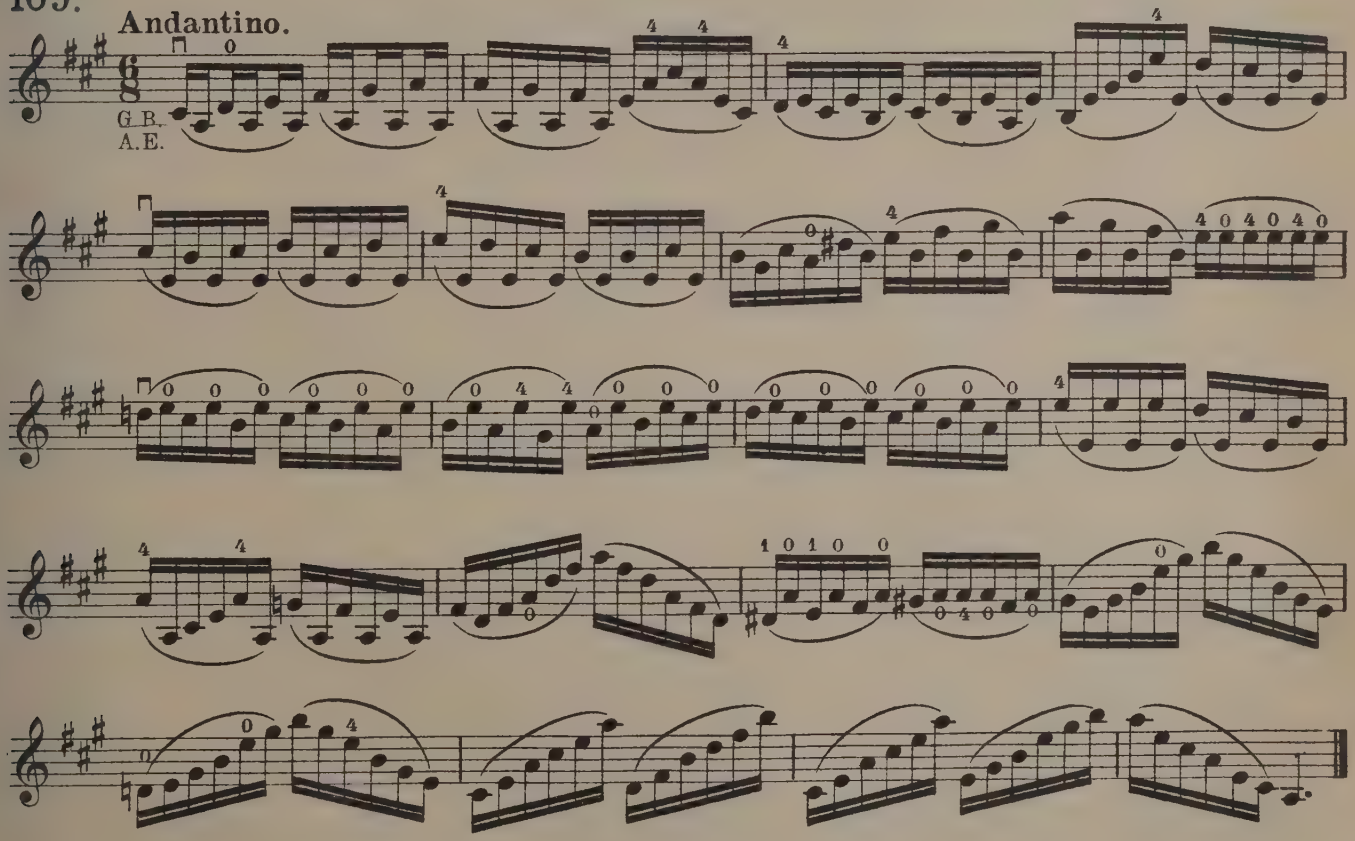
Sowohl in der vorstehenden Etude, wie in den nachfolgenden Beispielen ist sorgfältig auf die Haltung des Oberarms zu achten, der sich beim Übergang von den tiefen zu den höheren Saiten früh genug senken muss, damit der Ellbogen niemals höher steht, als das Handgelenk. Man übe fleissig vor dem Spiegel!

In the foregoing study, as well as in the following examples, the position of the upper arm must be carefully watched. In crossing from the lower to the higher strings the upper arm must be lowered to prevent the elbow from ever being higher than the wrist. Let the pupil practise diligently before the mirror!

108. **Allegretto.**



109.



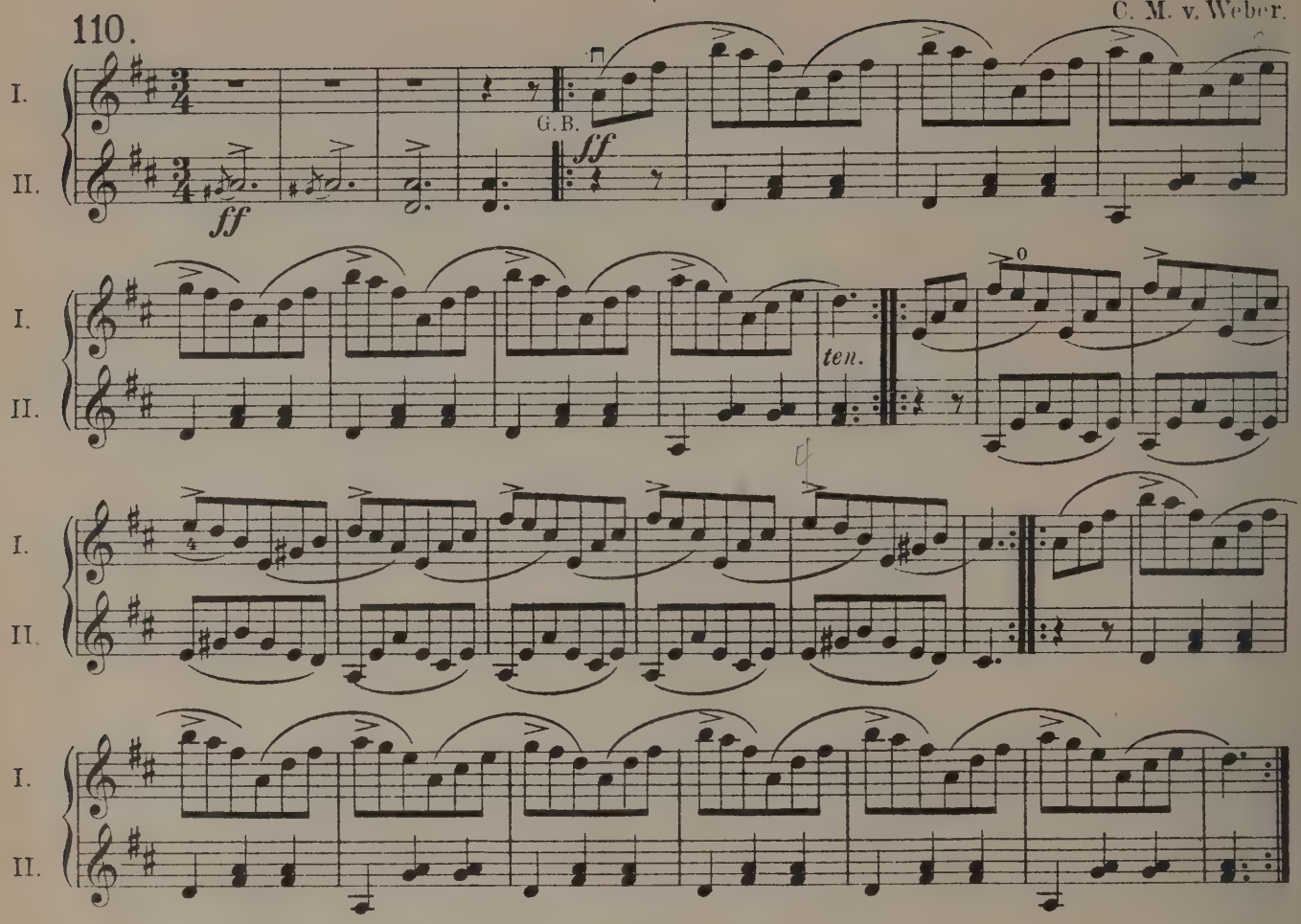
In der vorstehenden Etüde und in dem nachfolgenden Stück, welche mit ganzer Bogenlänge gespielt werden sollen, achte der Schüler darauf, dass die schlängelnde Bewegung der Hand in der Nähe des Frosches kleiner sei, als gegen die Mitte und Spitze hin.

In the above study, and also in the following piece, all of which must be played with whole-bow strokes, the pupil must make the twisting movement of the hand smaller at the nut end, than at the middle or point of the bow.

Walzer. | Valse.

C. M. v. Weber.

110.

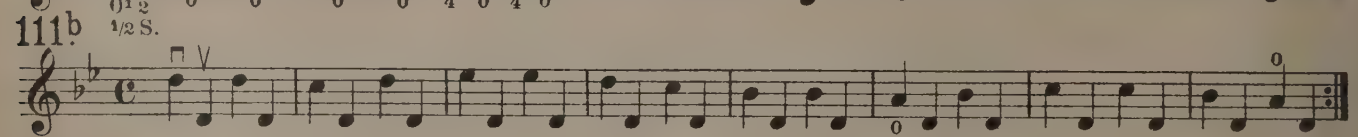


Die Ableitung des Unterarmstriches für einzeln anzustreichende Töne bei raschem Saitenwechsel geschieht in derselben Weise wie die Einführung des Schlängelns bei Bindungen über die Saiten. Die rechte Hand beschreibt aber dabei nicht die Figur ∞, sondern eine schmale Ellypse ⬭. Man vermeide eine zu starke Drehung des Bogens und sorge für richtige Betonung!

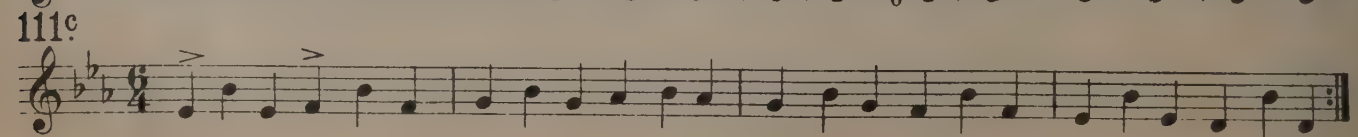
In using the fore-arm bow-stroke for the execution of detached notes in rapid passages which cross from one string to another, the movement must be similar to that employed in the playing of slurred passages across the strings. The right hand must not describe the figure ∞ but rather that of a narrow ellipsis ⬭. Too strong a turning of the bow should be avoided, and great care taken to to mark the right accentuation.

111a.

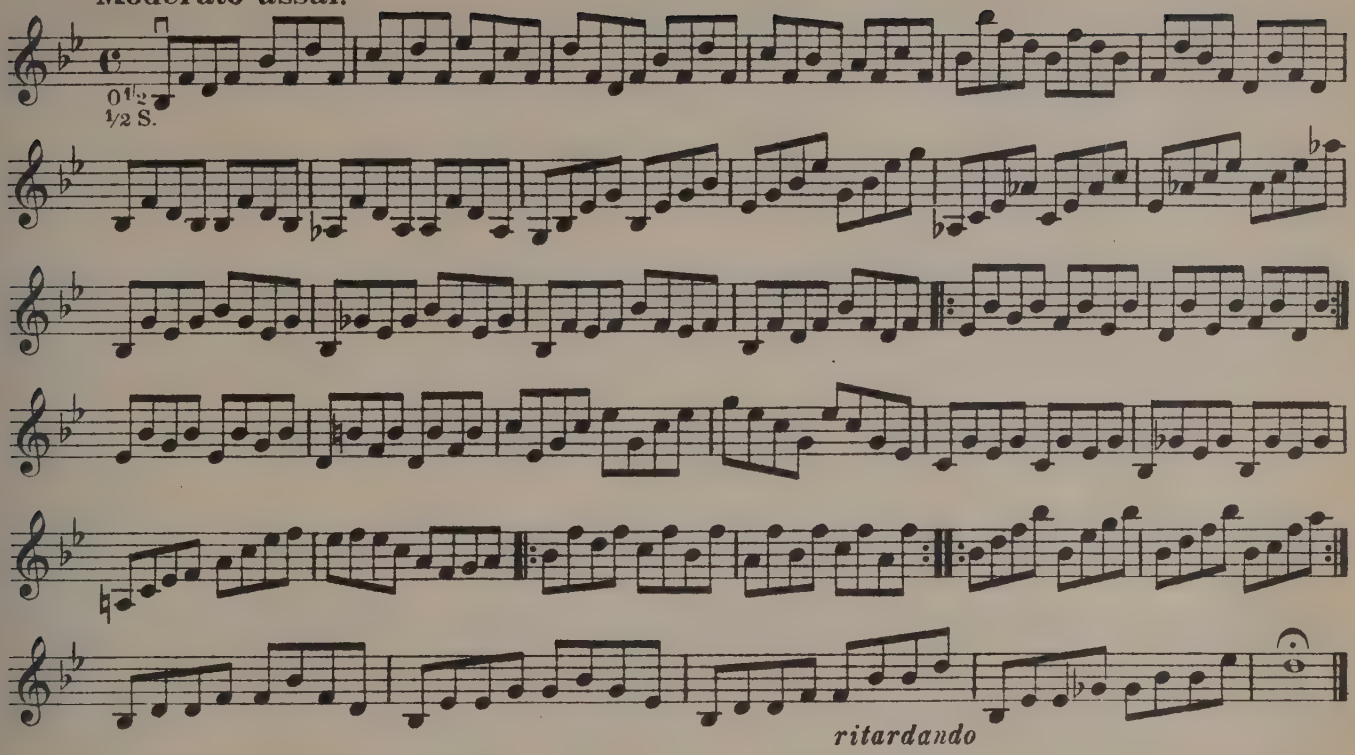
111b.



111c.

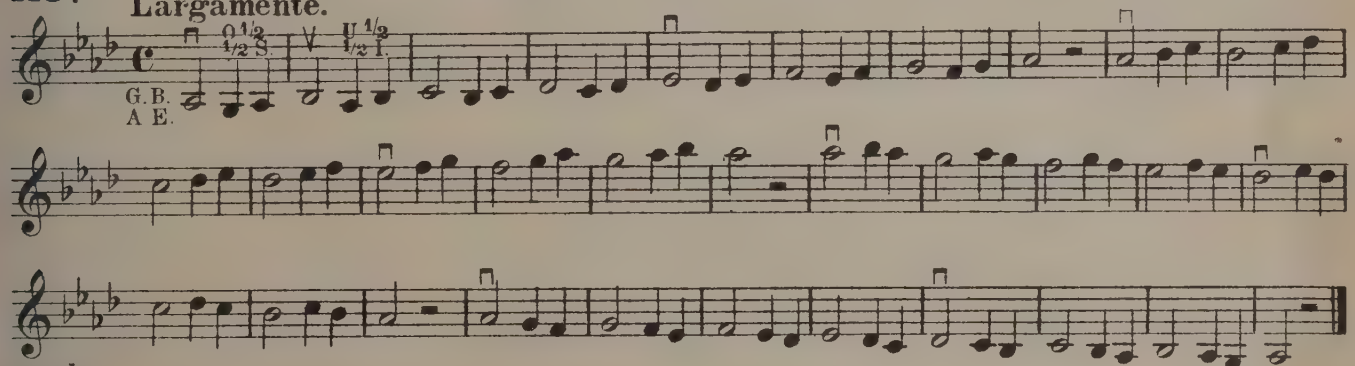


112. **Moderato assai.**

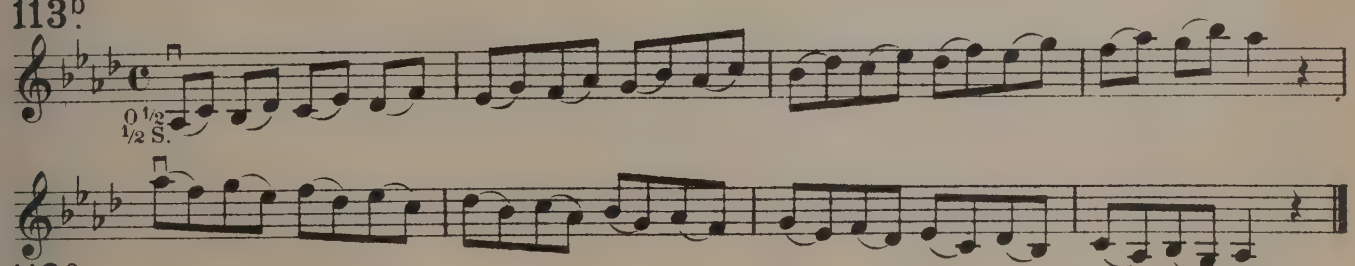


Die As dur-Tonleiter. | The scale of A flat major.

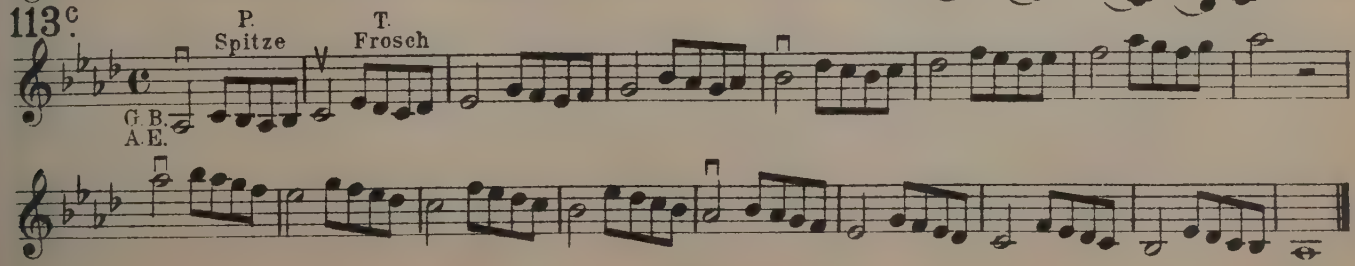
113a. **Largamente.**



113b.

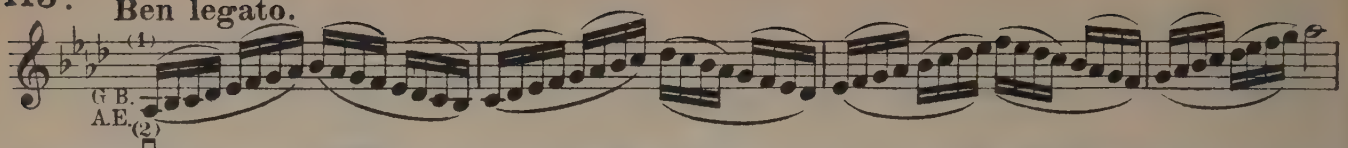


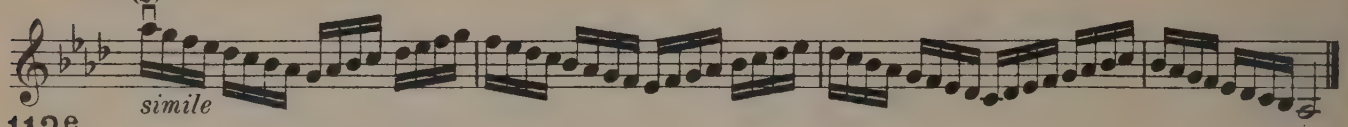
113c.



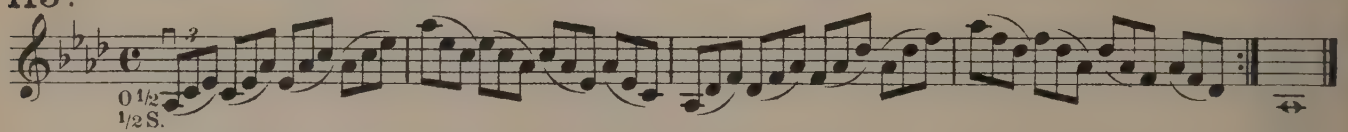
113d

Ben legato.



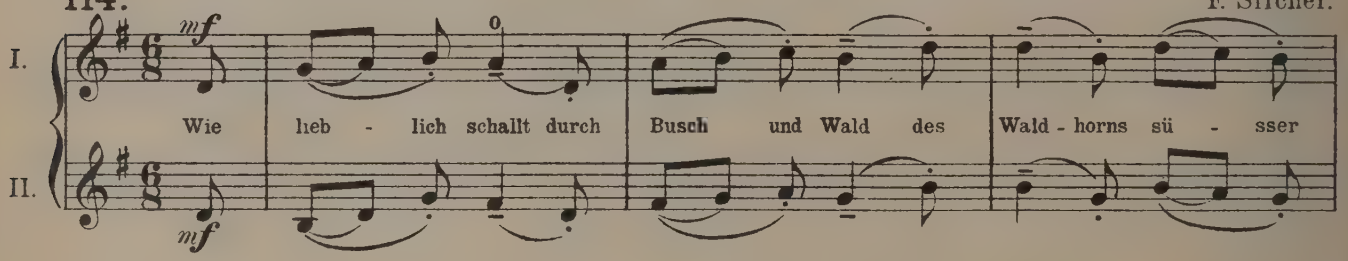
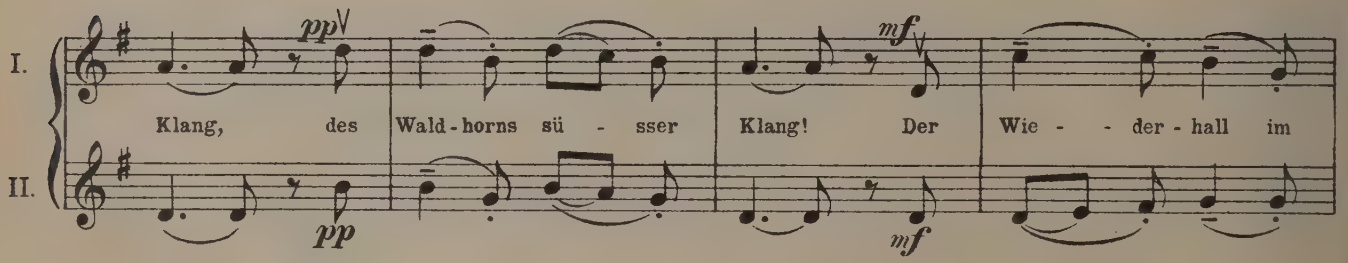
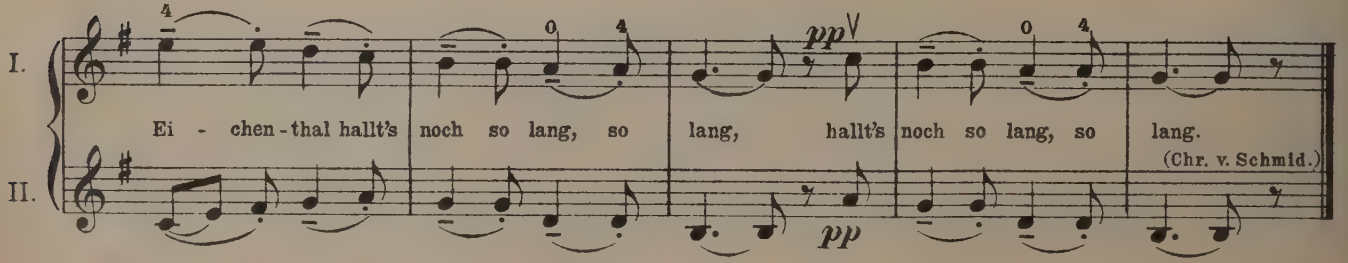


113e



Das Waldhorn. | The Hunting-Horn.

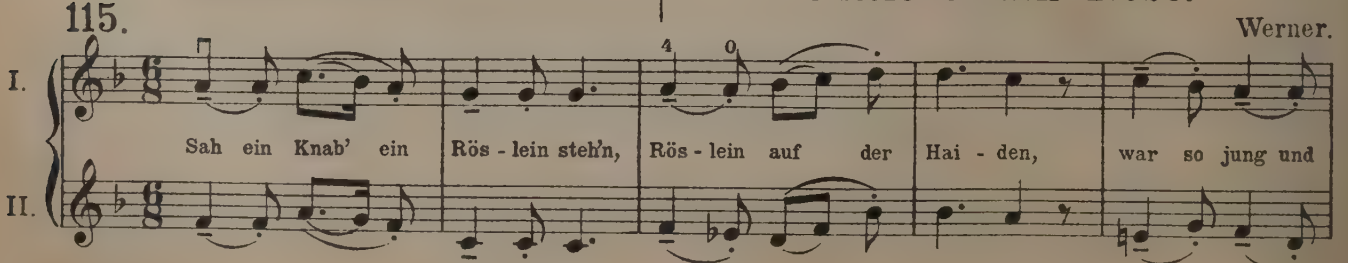
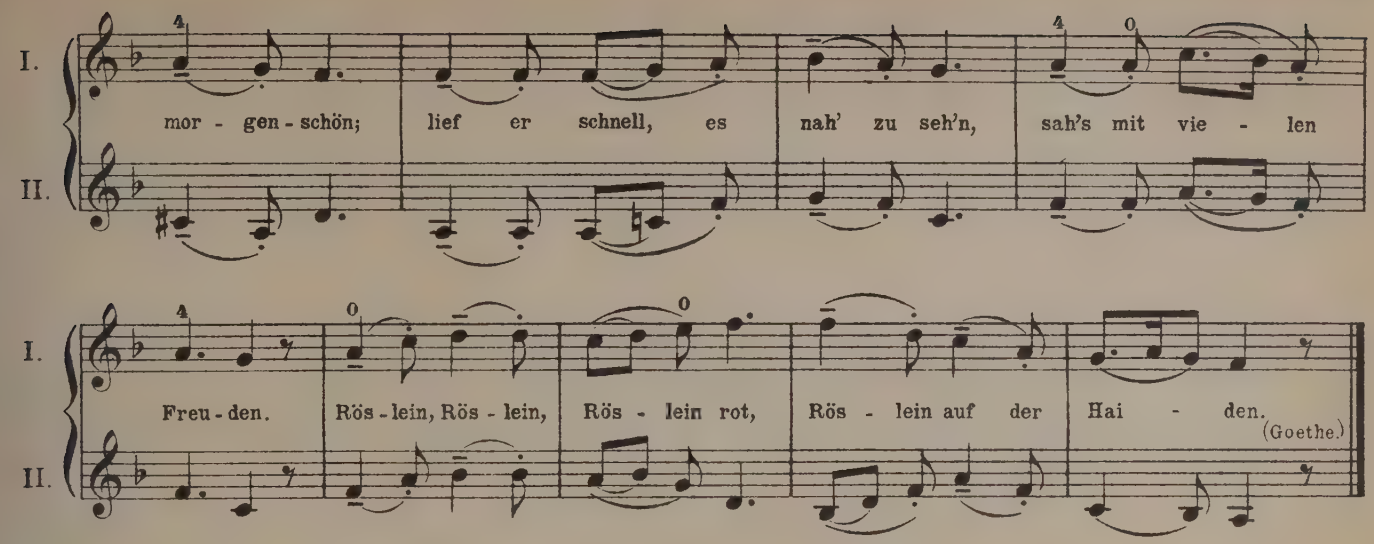
114.

F. Silcher.



Haidenröslein. | Little Heath-Rose.

115.

Werner.

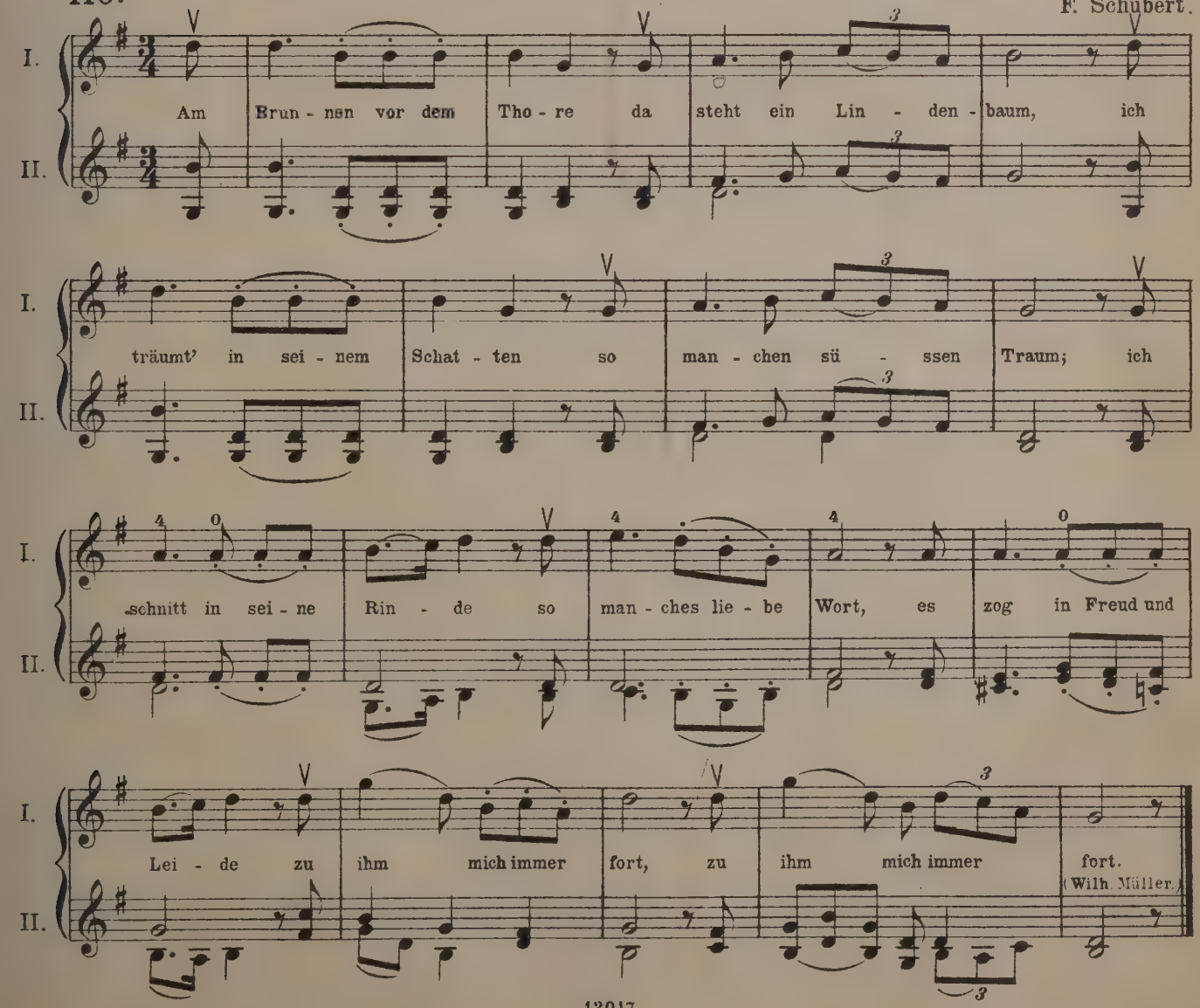


I.
II.
mor - gen - schön; lief er schnell, es nah' zu seh'n, sah's mit vie - len
Freu - den. Rös - lein, Rös - lein, Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hai - den.
(Goethe.)

Der Lindenbaum. | The Linden Tree.

116.

F. Schubert.

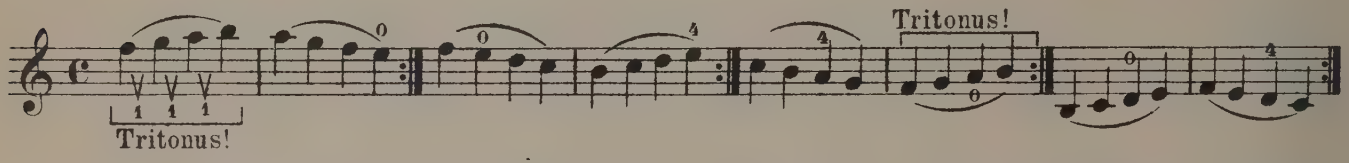

I.
II.
Am Brun - nen vor dem Tho - re da steht ein Lin - den - baum, ich
träumt' in sei - nem Schat - ten so man - chen sü - ssen Traum; ich
schnitt in sei - ne Rin - de so man - ches lie - be Wort, es zog in Freud und
Lei - de zu ihm mich immer fort, zu ihm mich immer fort.
(Wilh. Müller.)

Vierte Griffart.

Der Tritonus (übermässige Quarte, aus drei Ganztonschritten bestehend) und seine Umkehrung, die verminderte Quinte. Strecken und Zurückziehen, Kreuzen und Untersetzen der Finger.

Fourth kind of stopping.

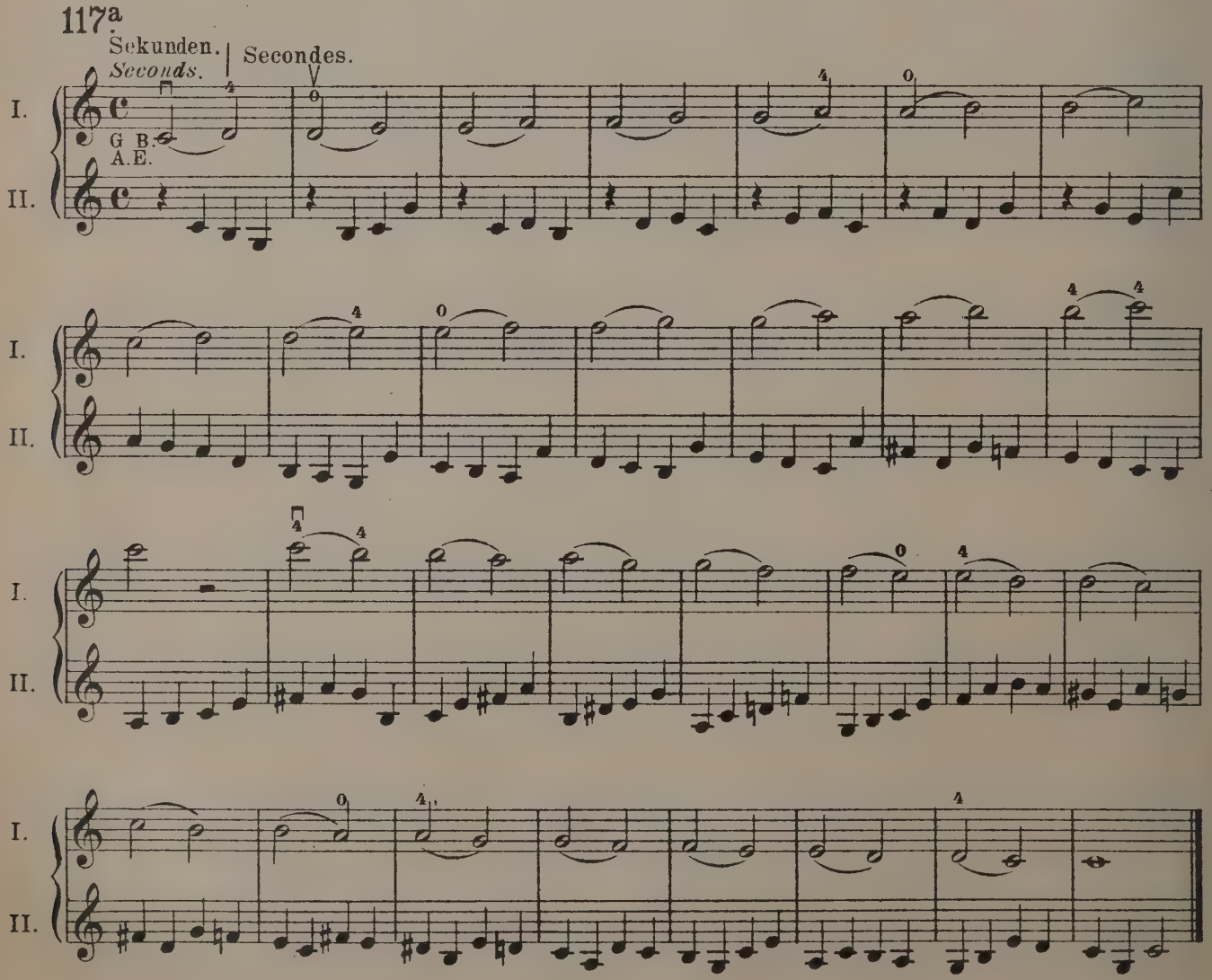
The Tritone (the augmented fourth which contains three whole tones) and its inversion, the diminished fifth. Stretching, contracting, and crossing of the fingers.



Die C dur-Tonart, repräsentirt durch ihre Tonleiter und die darin enthaltenen Intervalle. (Die begleitende Stimme ist von L. Cherubini.)

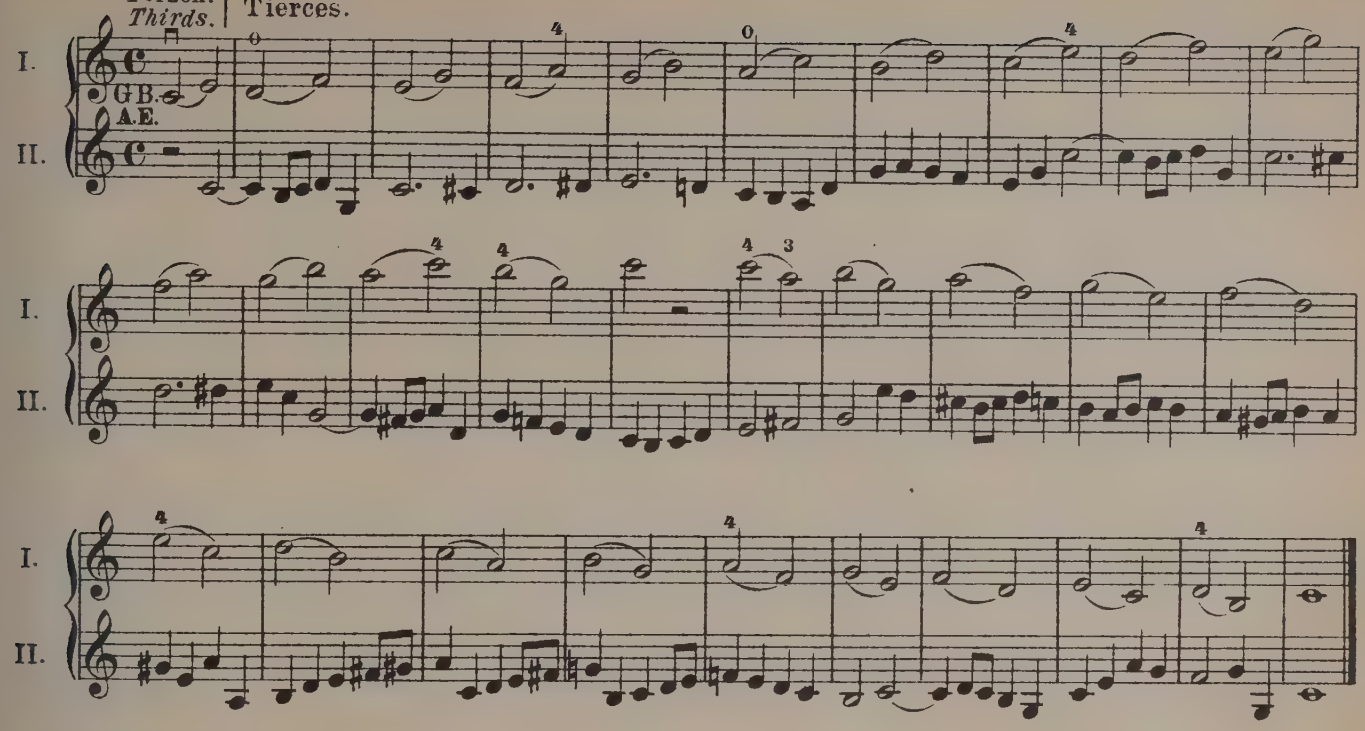
The key of C major, represented by its scale and the intervals contained therein. (The 2nd Violin-accompaniment is by Cherubini.)

117a



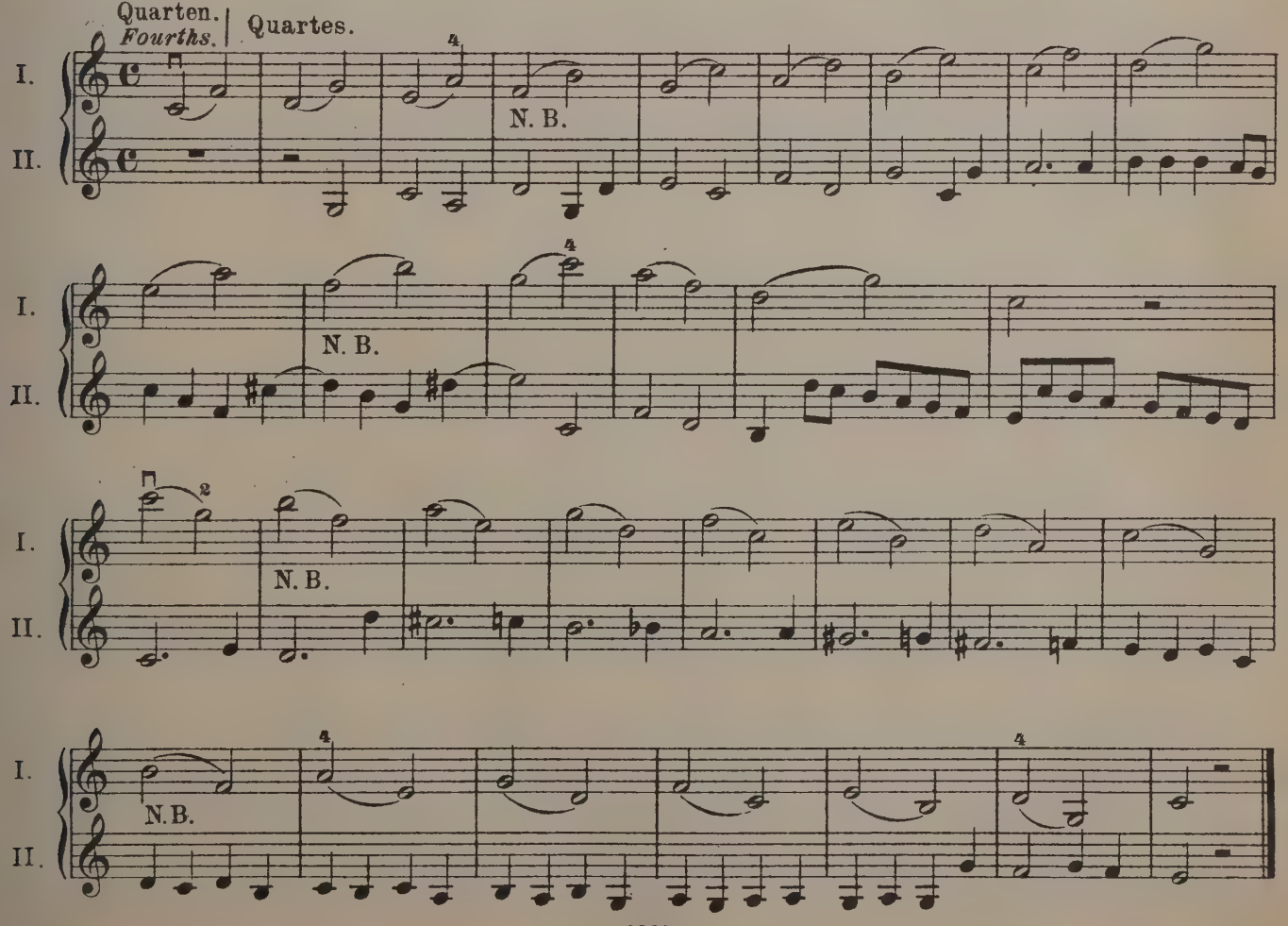
117b

Terzen. *Thirds.* | Tierces.



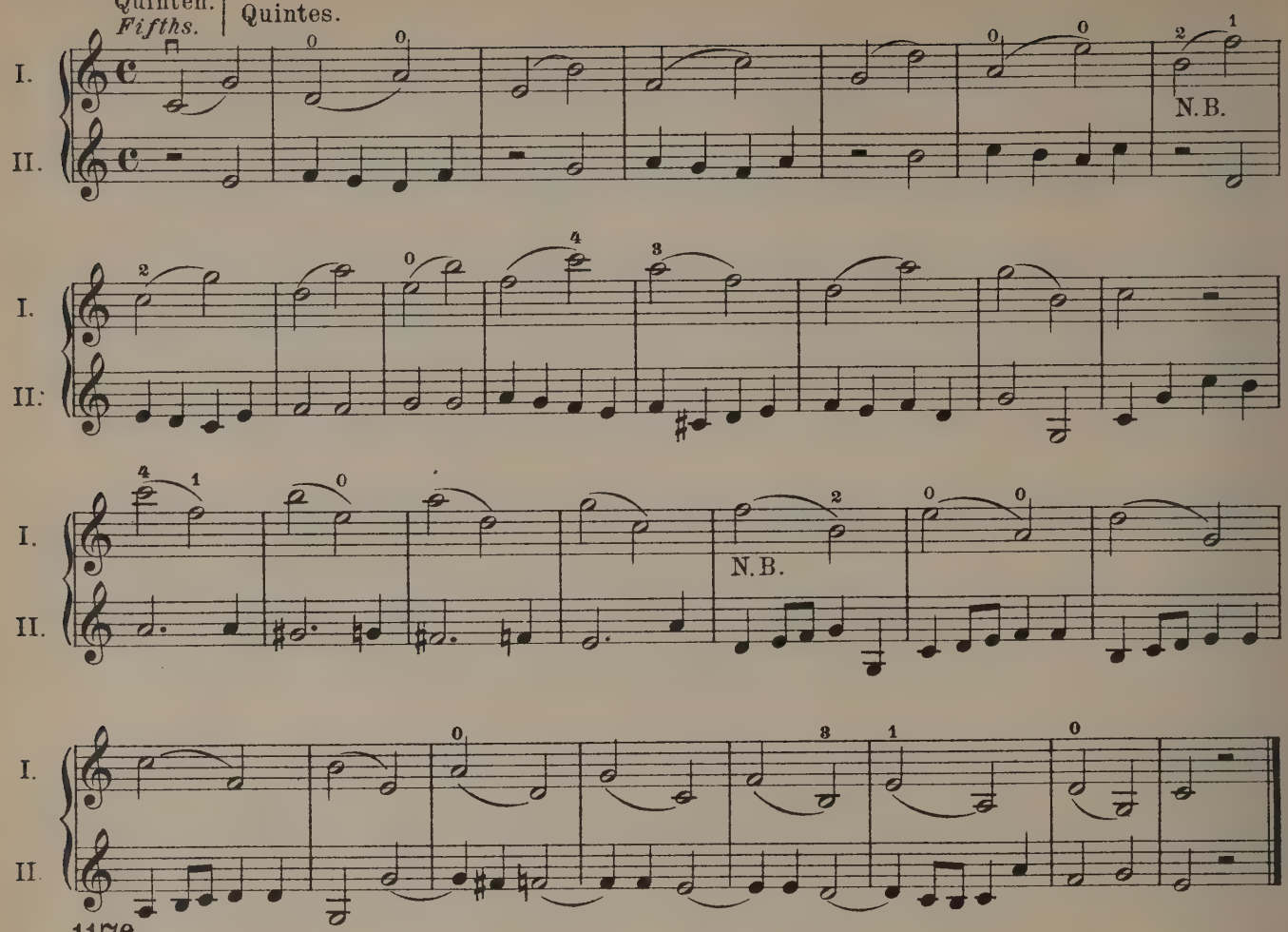
117c

Quarten. *Fourths.* | Quartes.



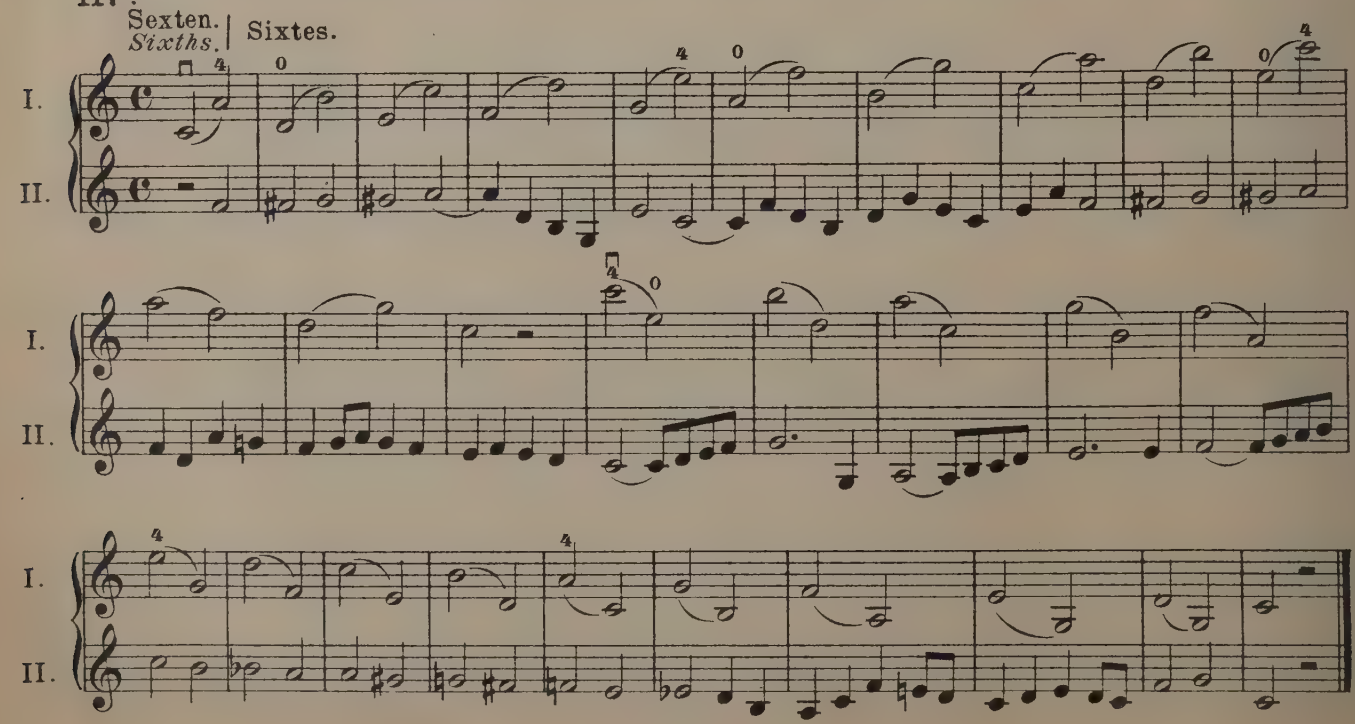
117d

Quinten. *Fifths.* | Quintes.



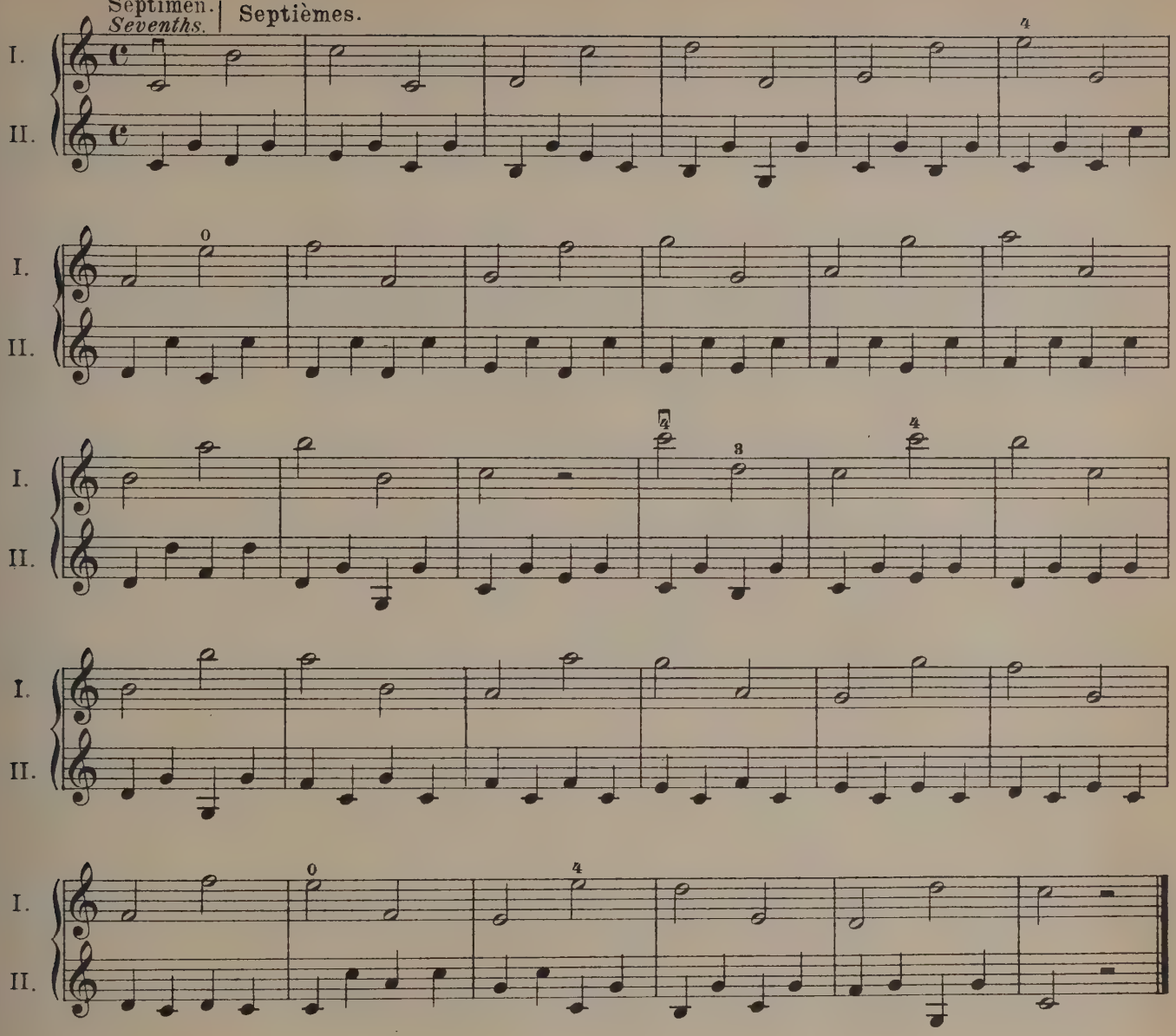
117e

Sexten. *Sixths.* | Sixtes.



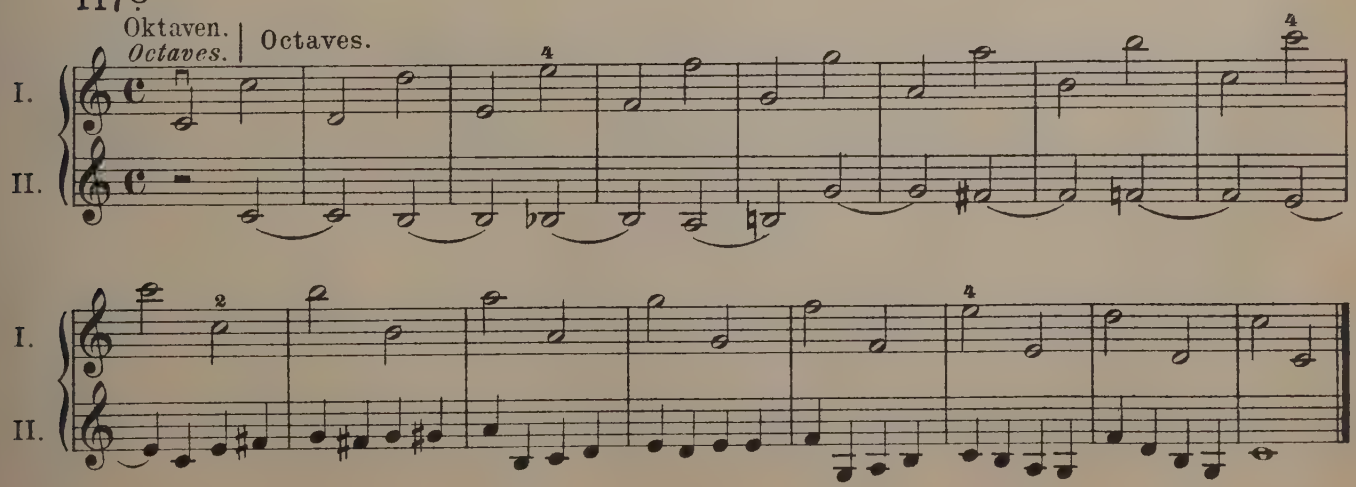
117f

Septimen. *Sevenths.* | Septièmes.



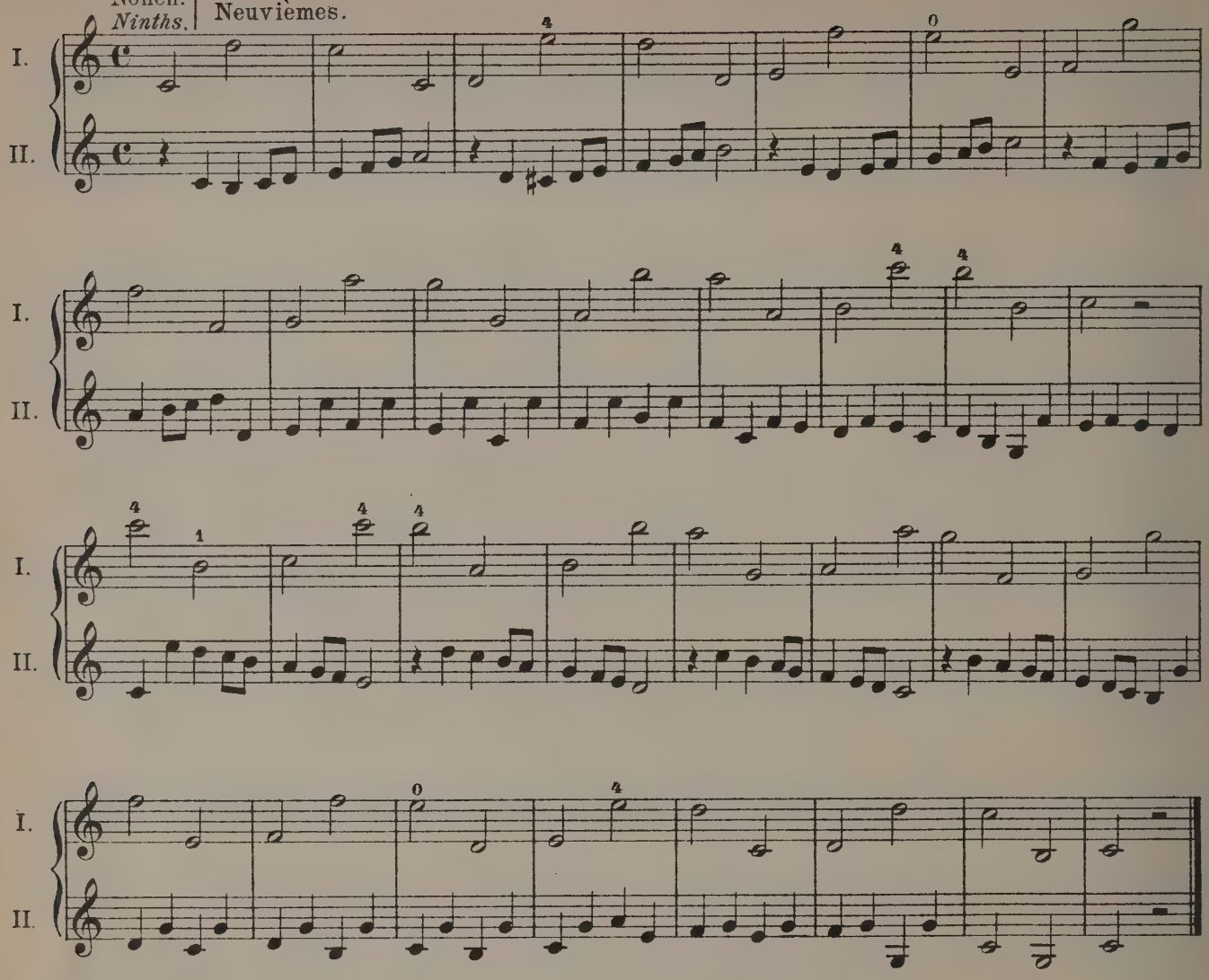
117g

Oktaven. *Octaves.* | Octaves.



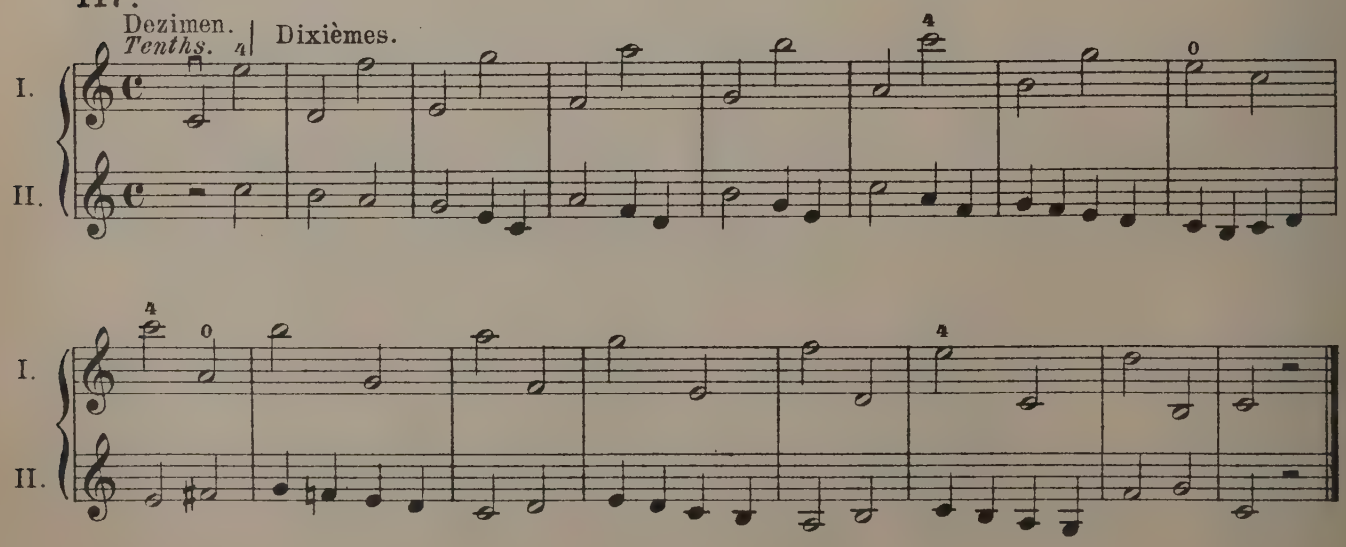
117h

Nonen. *Ninths.* | Neuvièmes.



117i

Dezimen. *Tenths.* | Dixièmes.

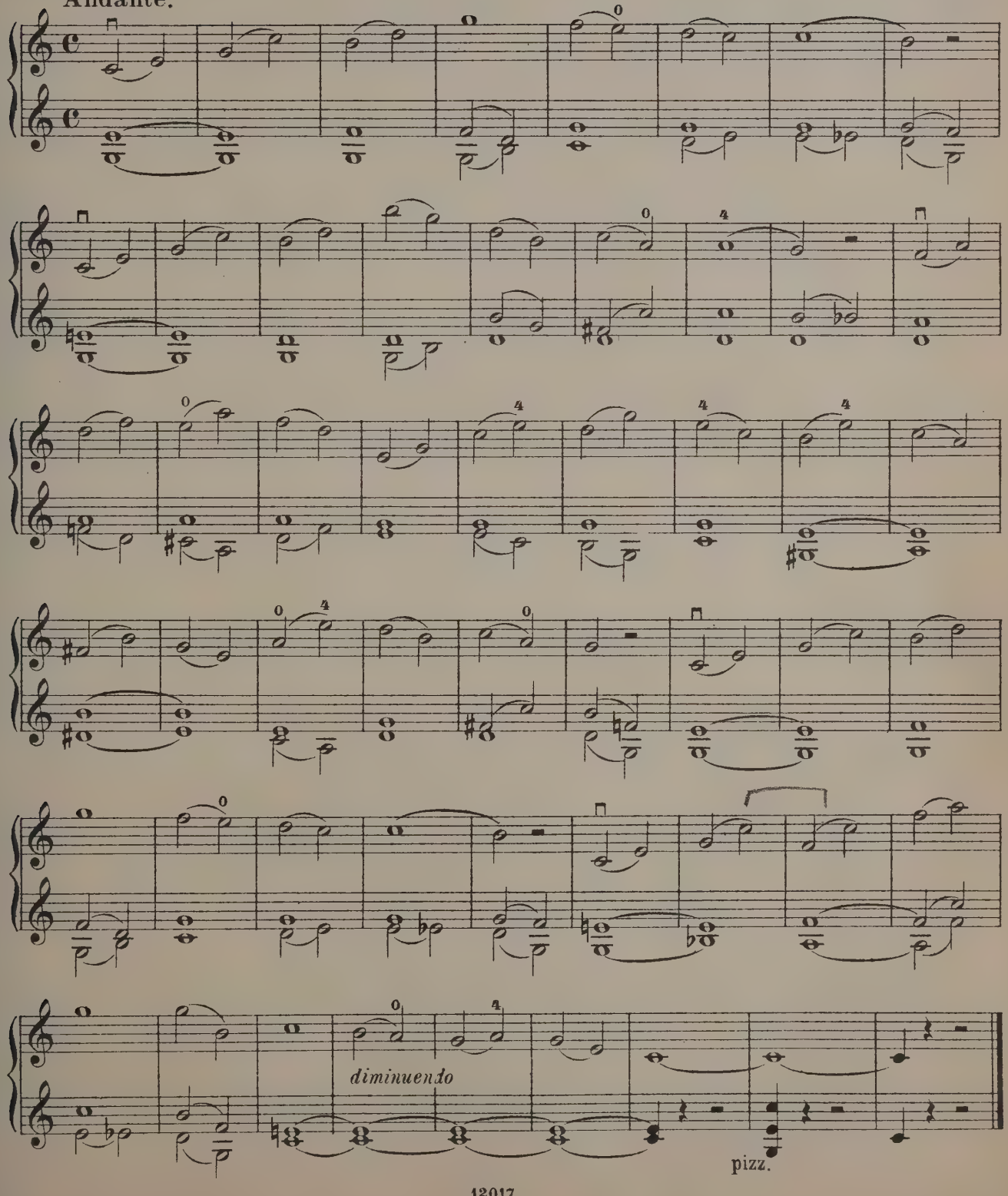


Drei Melodien. | Three Melodies.

118a

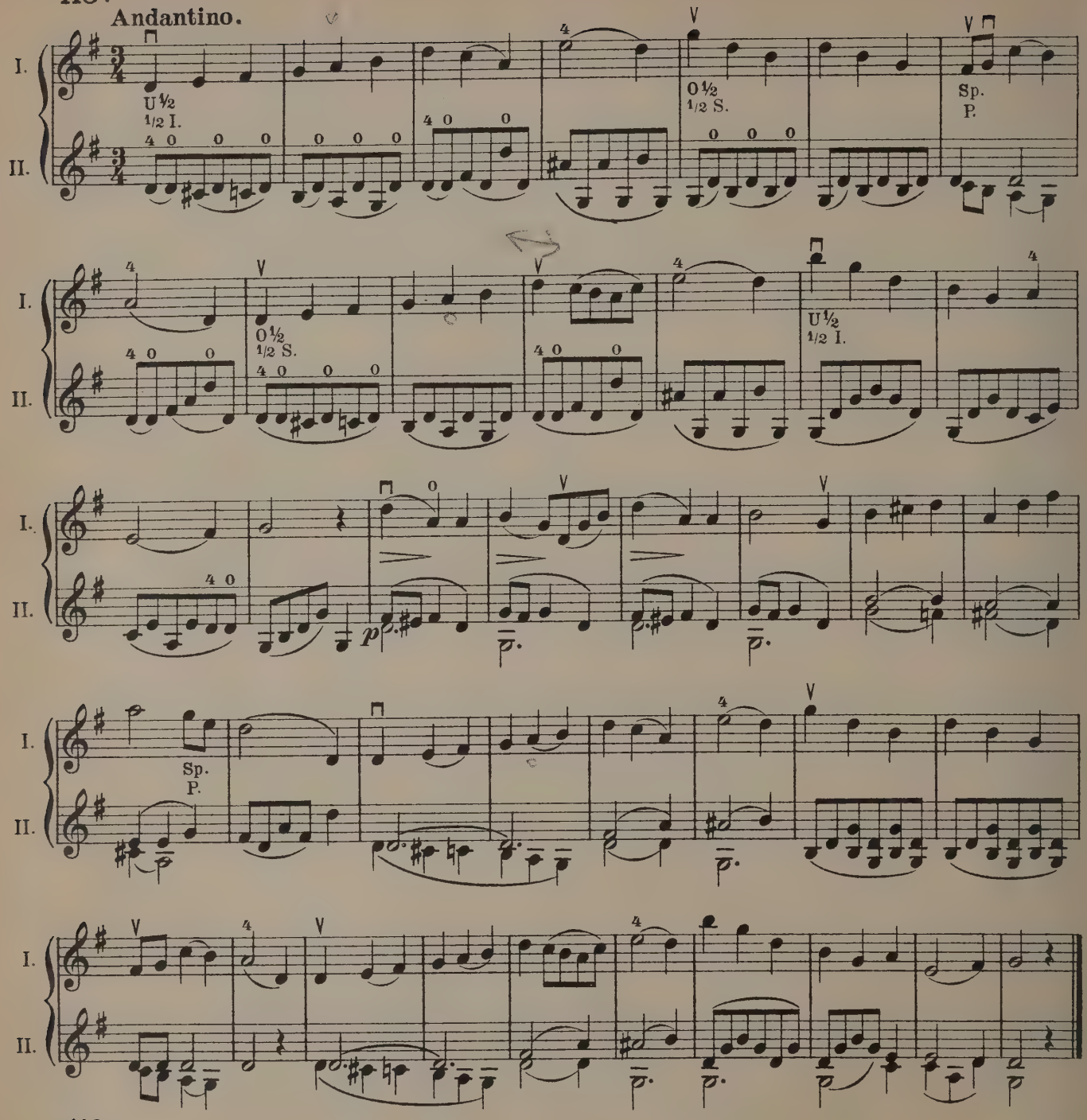
Andante.

Ch. de Bériot.



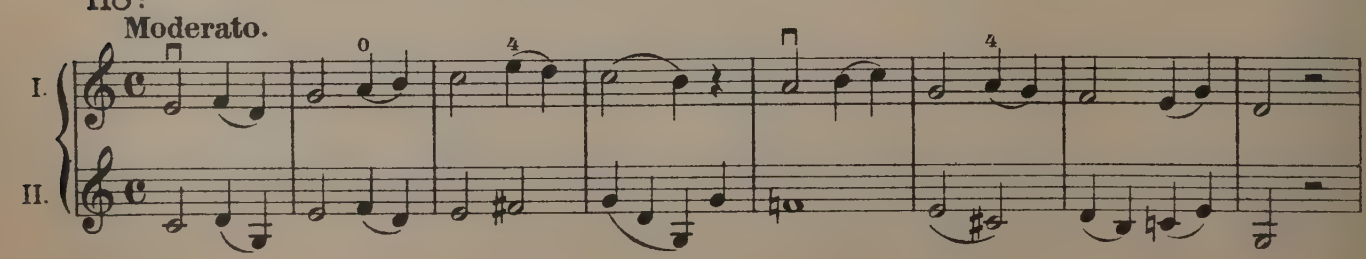
118b

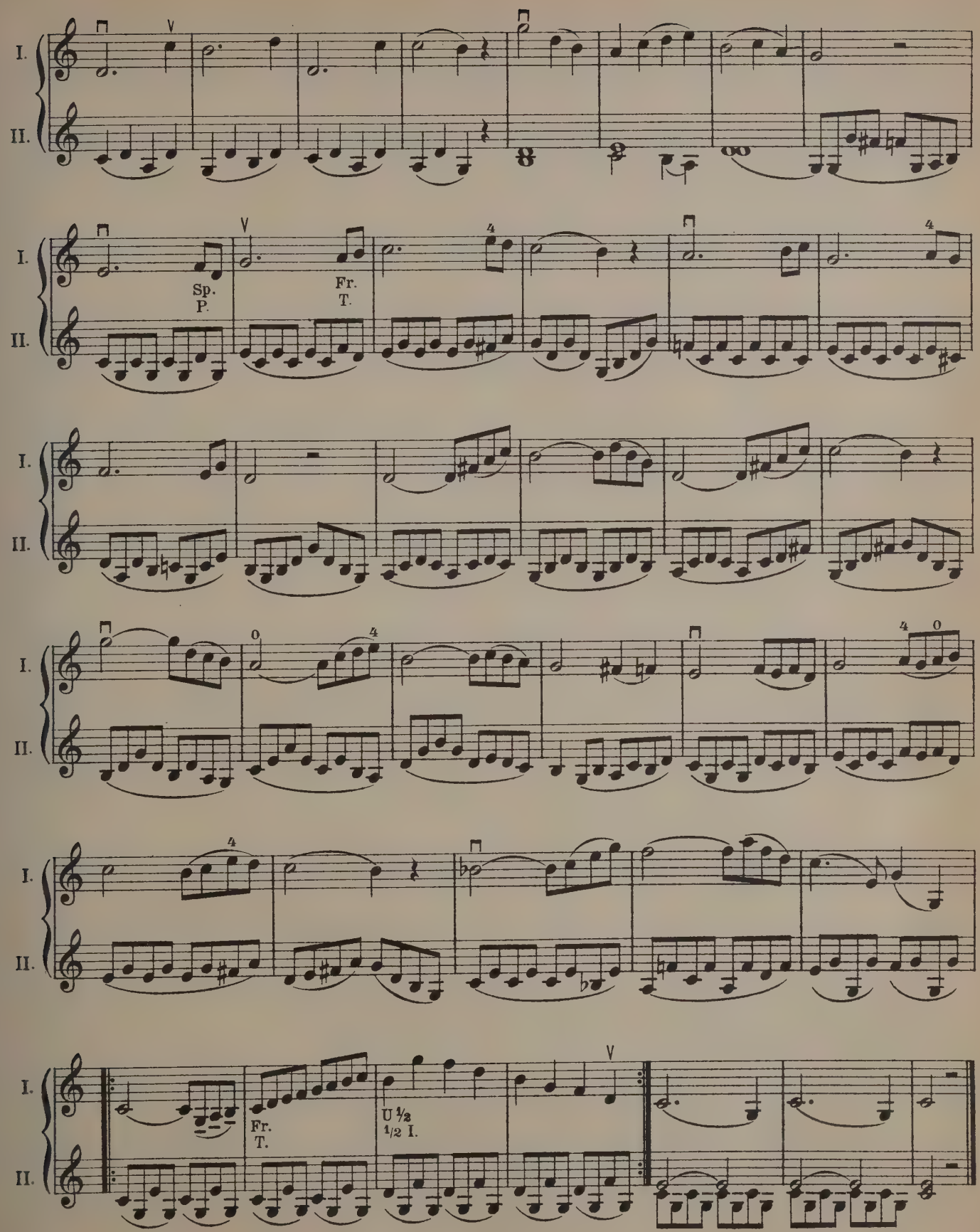
Andantino.

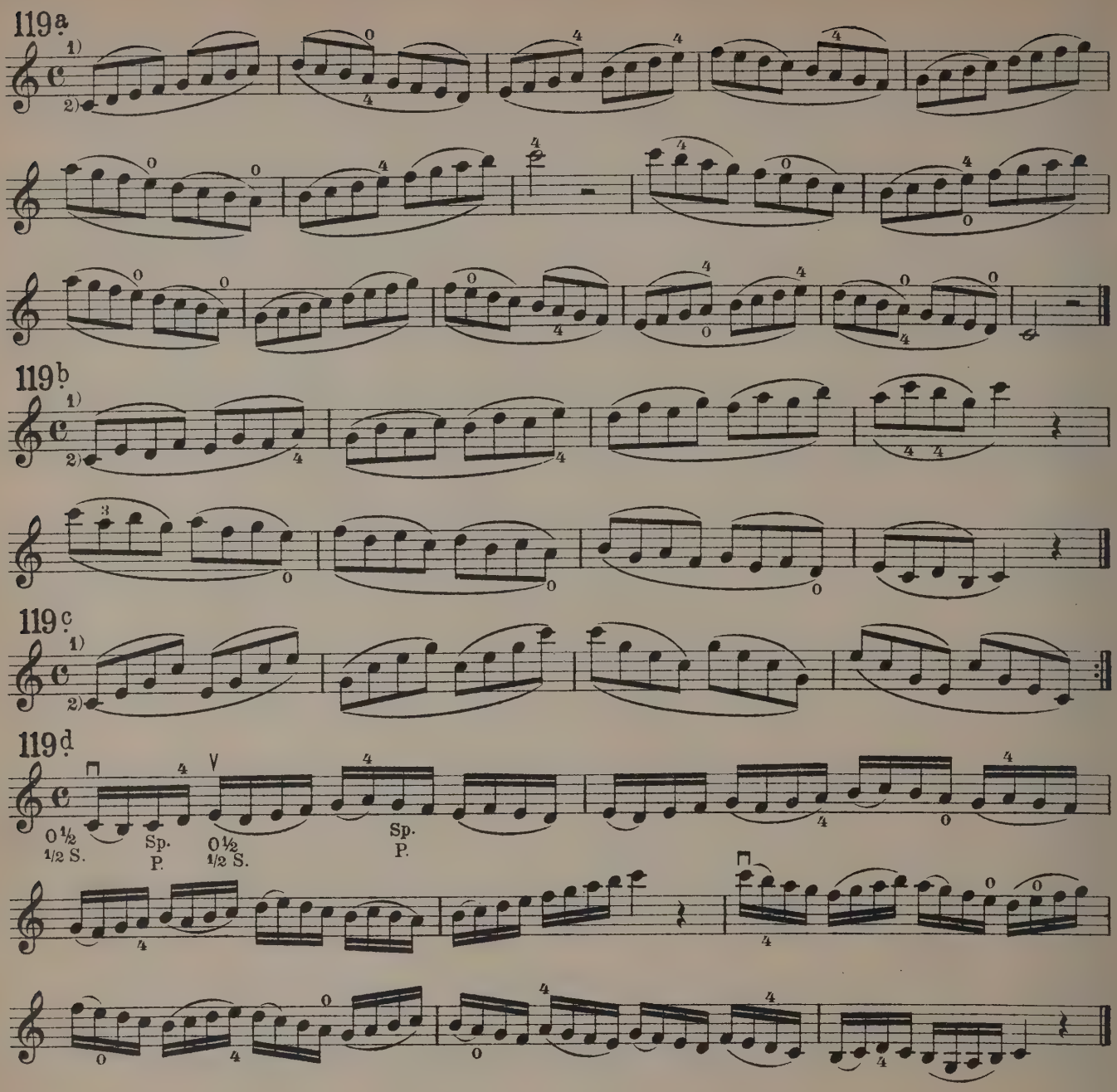


118c

Moderato.



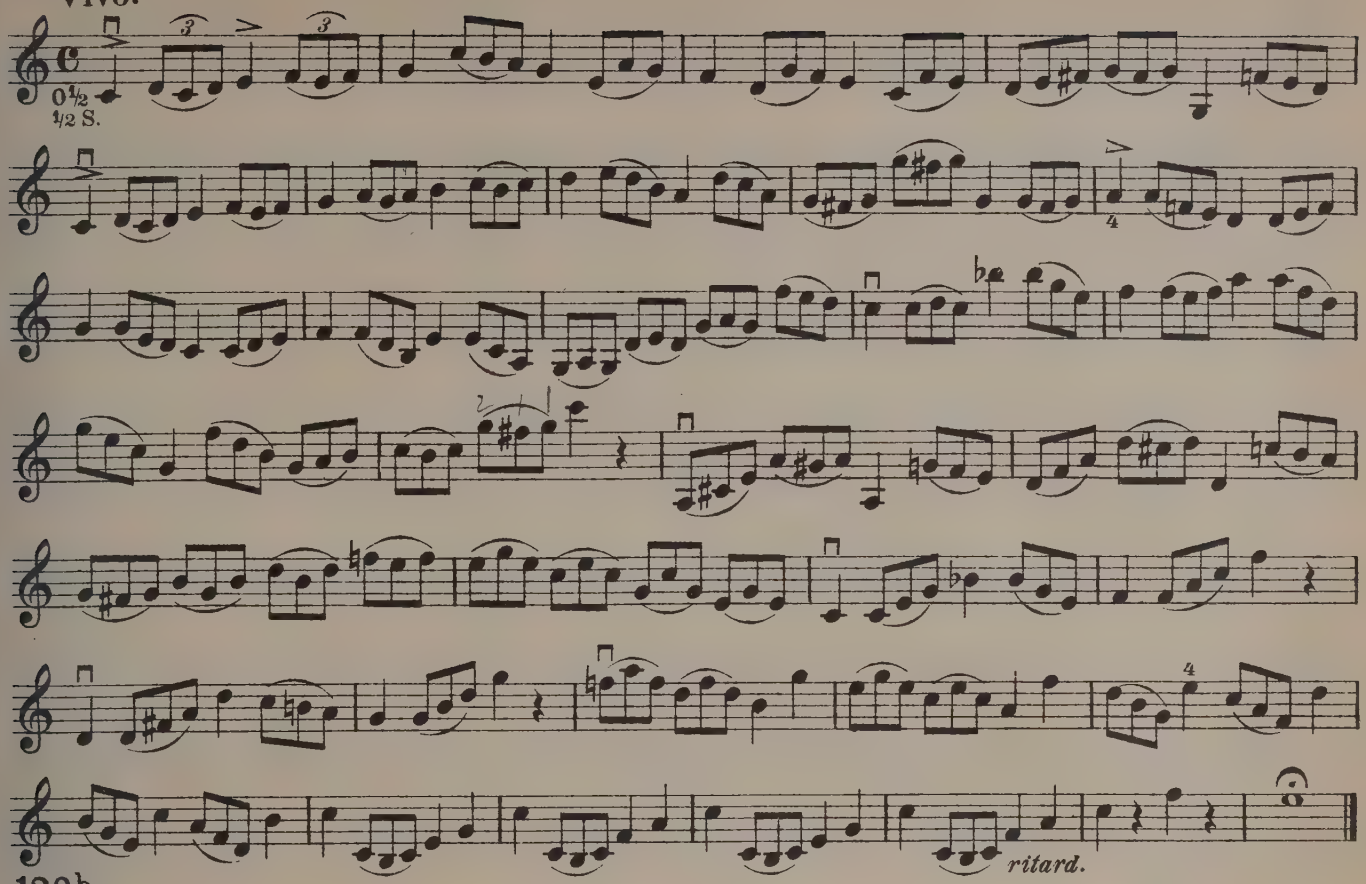

I.
II.
Sp.
P.
Fr.
T.
U ½
½ I.



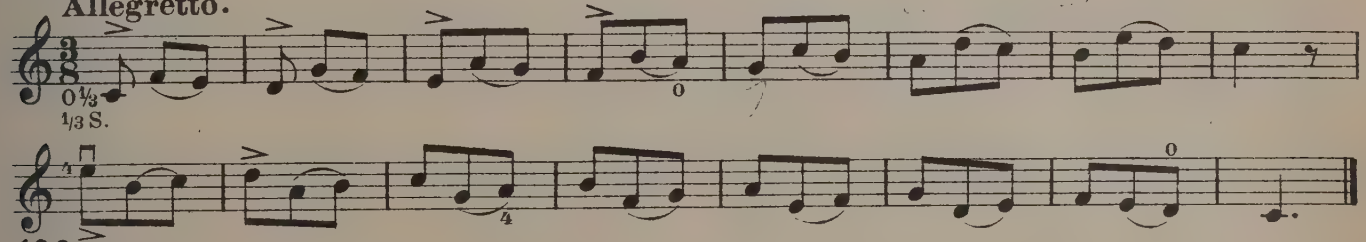
Im Gegensatz zu den bisherigen stumpf-weichen Bogenstrichen soll sich der Schüler in den folgenden Uebungen einen flotten Abstrich und damit eine energischere Tongebung aneignen. Bei genauer Befolgung der vorgeschriebenen Bogenlänge ergibt sich beides eigentlich von selbst, da der Abstrich in den betreffenden Beispielen zwei, drei und viermal so rasch ausgeführt werden muss, als der Aufstrich. Bei aller Präcision in der Behandlung der guten Taktteile hüte man sich aber vor Uebertreibungen, damit das charakteristische nicht unschön wird.

In opposition to the dull, soft bow-strokes hitherto used, the pupil must, in the succeeding exercises, employ a firm down-bow stroke, and adopt an energetic tone. Such will indeed follow quite naturally if minute attention is paid to the directions concerning the different lengths of the bow-strokes, because in the examples given, the down-bow strokes must be executed twice, thrice, or four times as quickly as the up-bow strokes. But while treating with precision the accented part of the bar, one must be careful to avoid all exaggeration, lest what is meant to be characteristic should become merely unbeautiful.

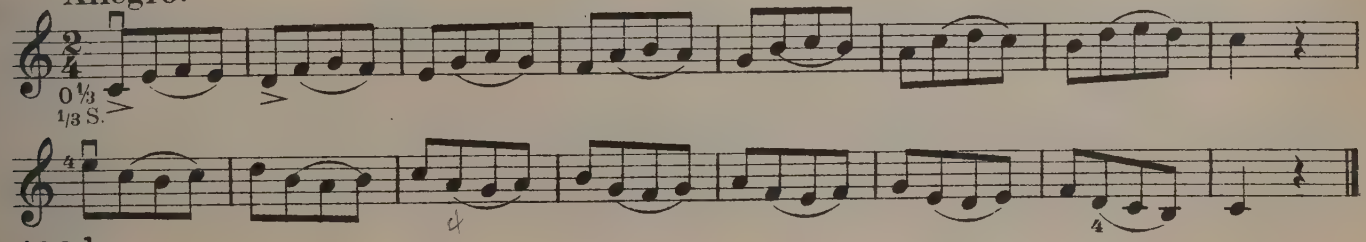
120a
Vivo.



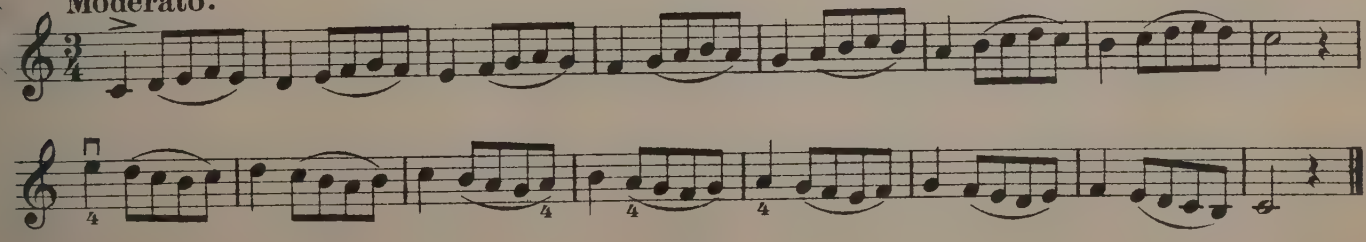
120b
Allegretto.

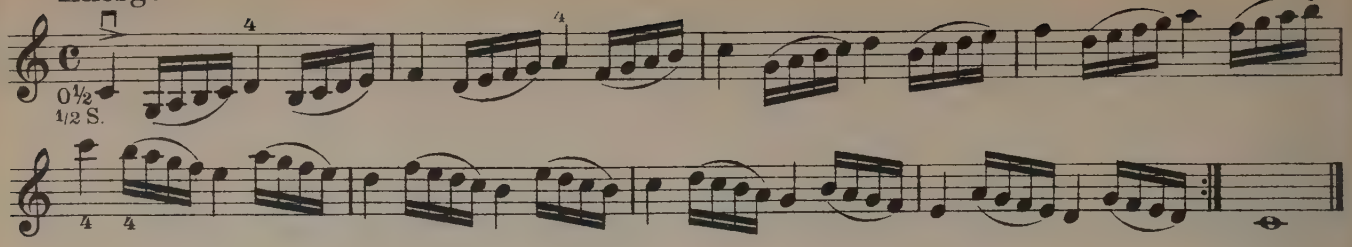


120c
Allegro.



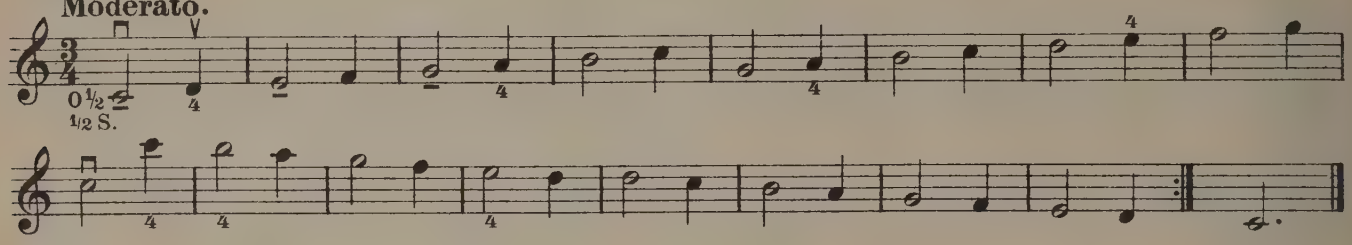
120d
Moderato.



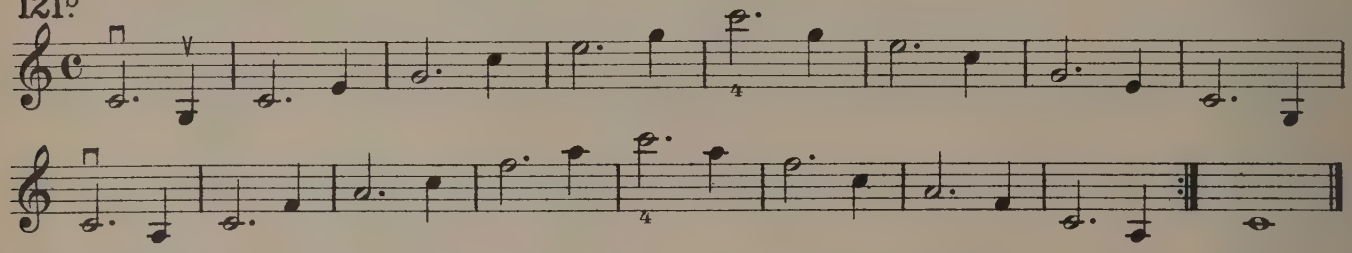
120e
Energico.

Leichter Aufstrich für das letzte Taktteil, damit falsche Betonungen vermieden werden.

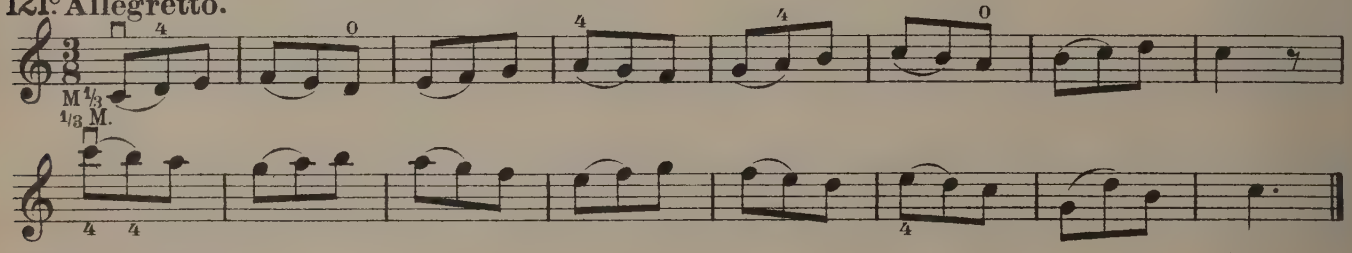
In order to avoid wrong accentuation, the last part of the bar should be played with light up-bow strokes.

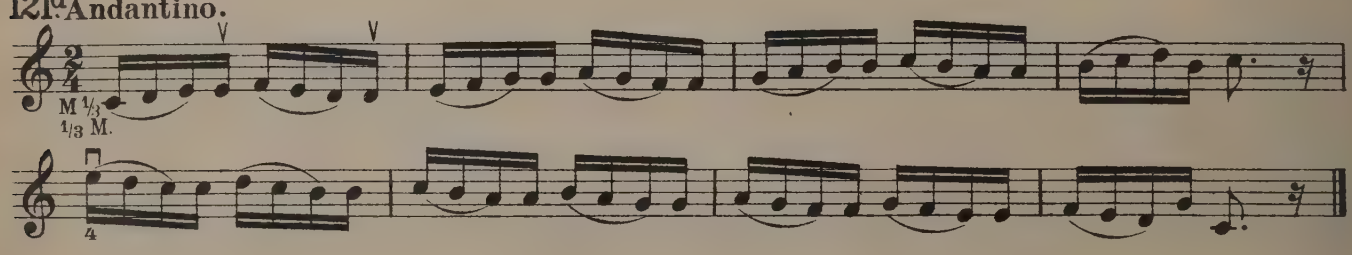
121a
Moderato.



121b



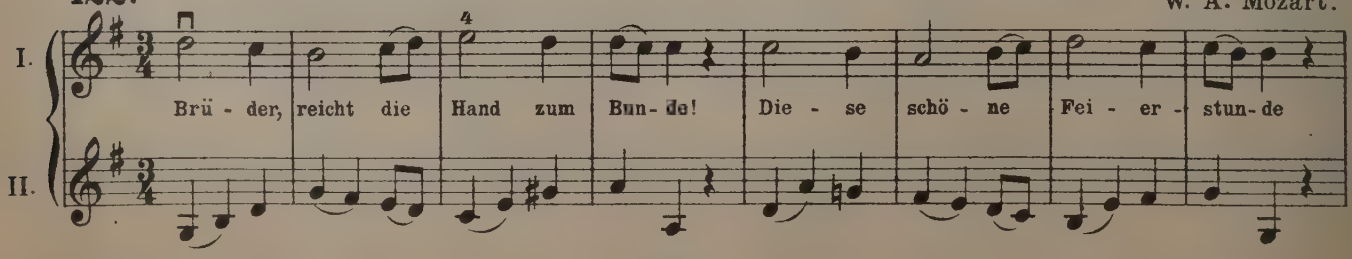
121c **Allegretto.**

121d **Andantino.**

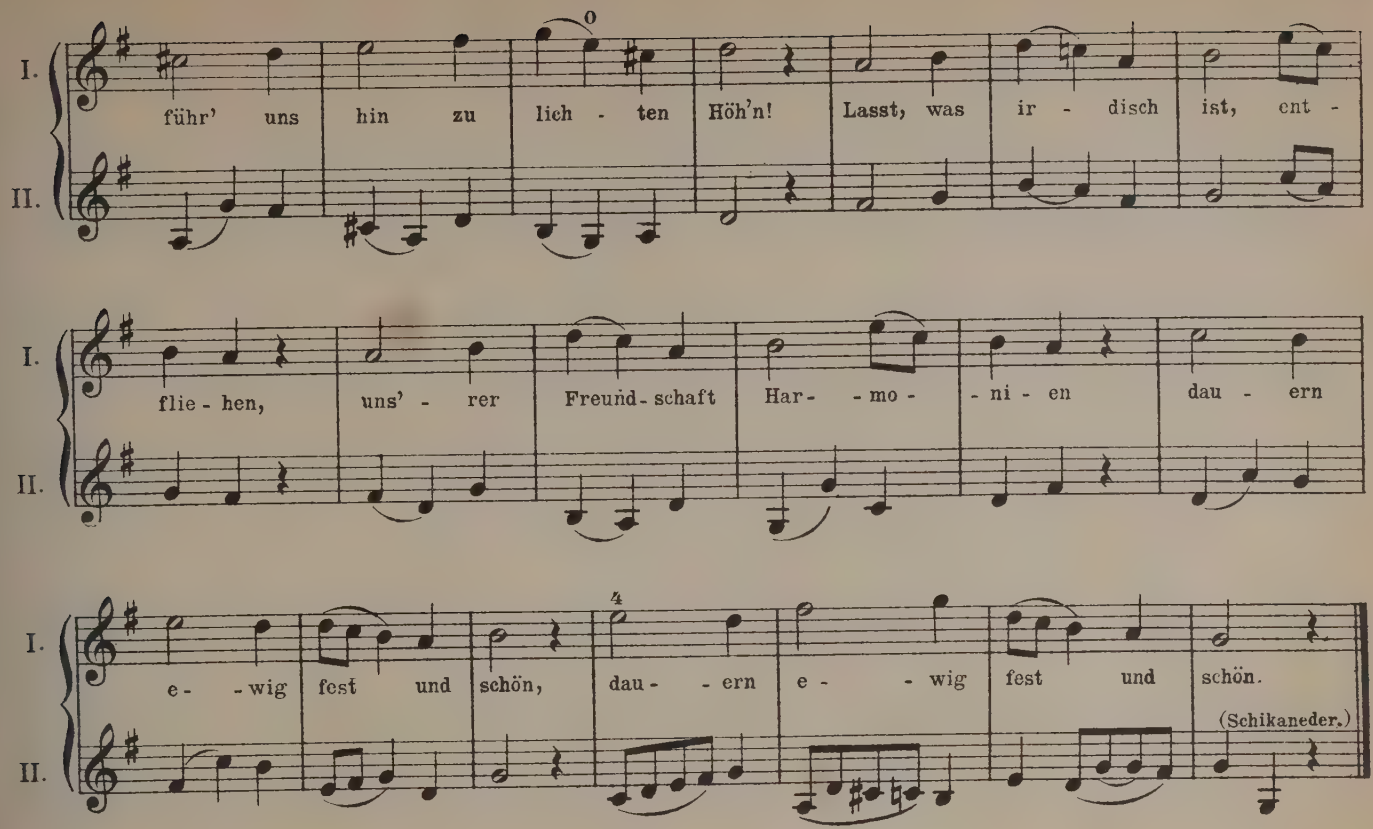


Bundeslied. | Song of Union.

122.

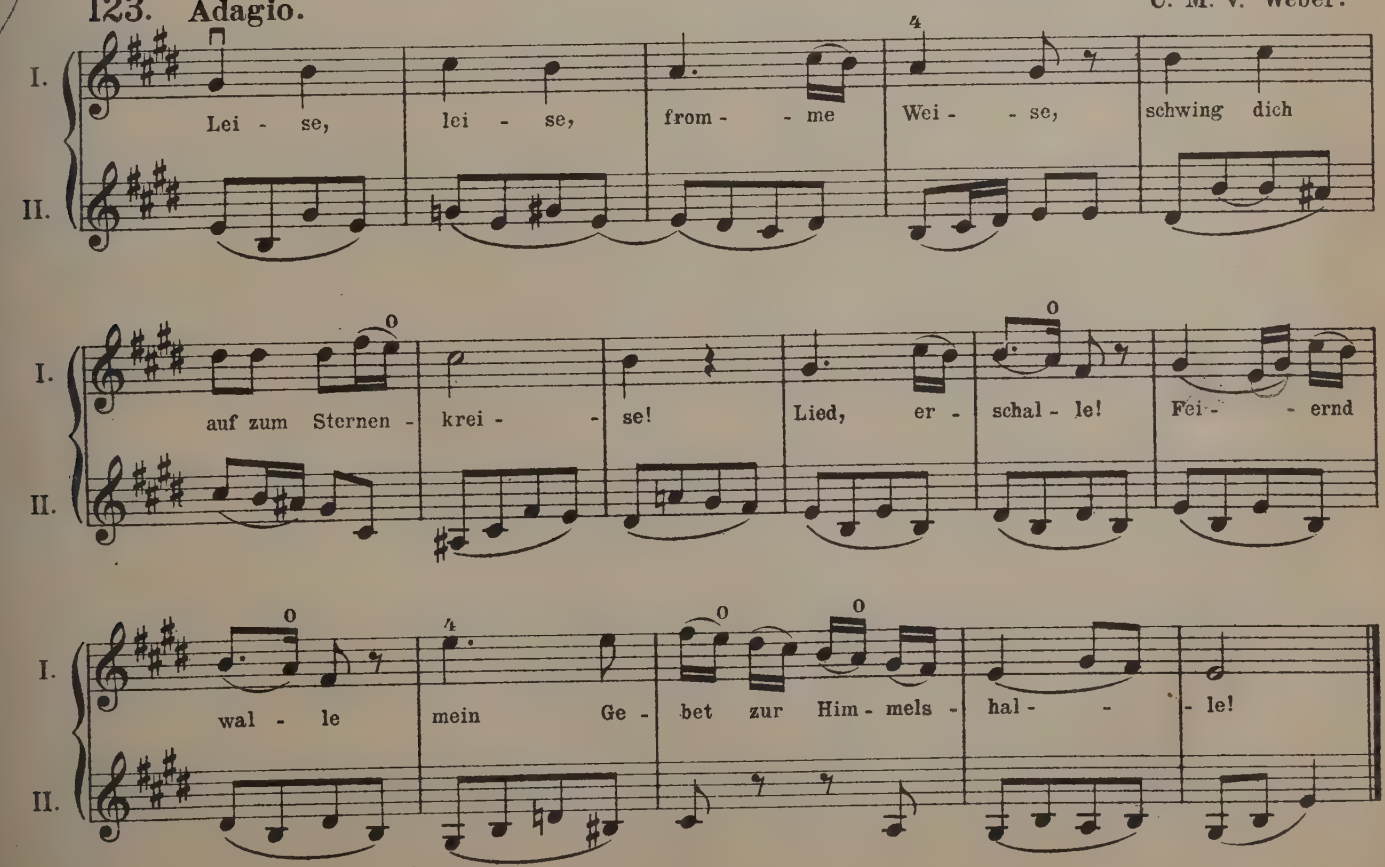
W. A. Mozart.




I.
II.
führ' uns hin zu lich - ten Höh'n! Lasst, was ir - disch ist, ent -
flie - hen, uns' - rer Freund - schaft Har - - mo - - ni - en dau - ern
e - - wig fest und schön, dau - - ern e - - wig fest und schön.
(Schikaneder.)

Gebet. | Prayer.

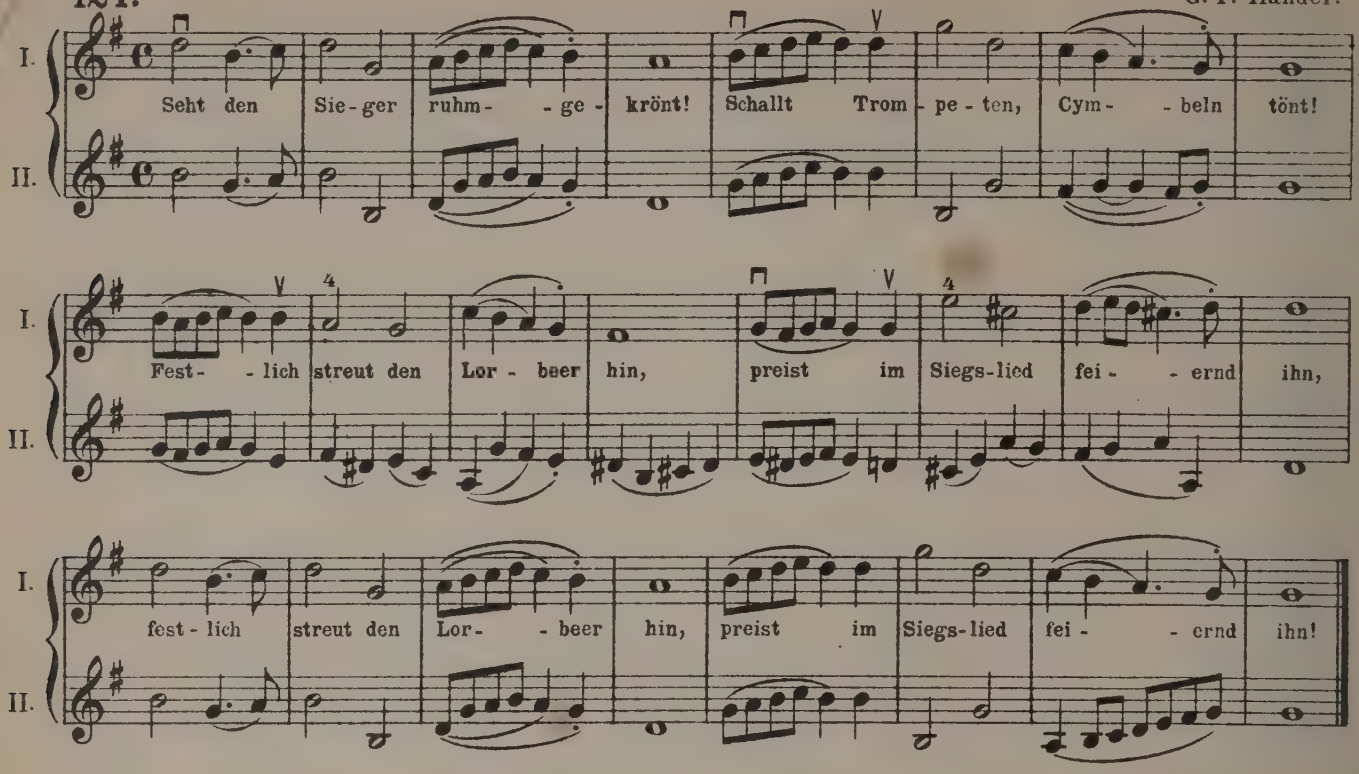
123. **Adagio.** C. M. v. Weber.


I.
II.
Lei - se, lei - se, from - - me Wei - - se, schwing dich
auf zum Sternen - krei - - se! Lied, er - schal - le! Fei - - ernd
wal - le mein Ge - bet zur Him - mels - hal - - - le!

Chor aus „Judas Maccabäus.“ | Chorus from “Judas Maccabeus.”

124.

G. F. Händel.

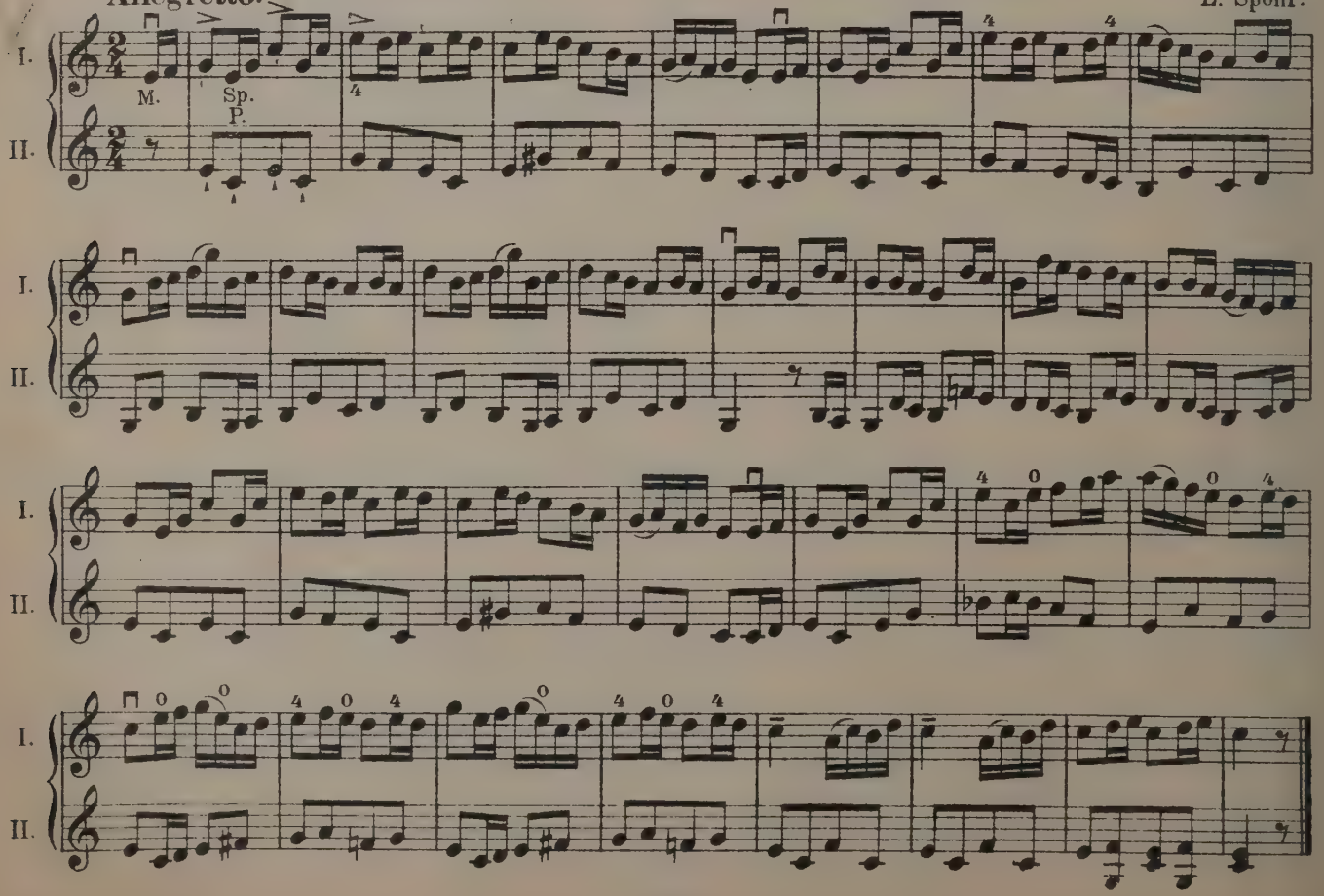

I.
II.
Seht den Sie-ger ruhm- -ge- krönt! Schallt Trom- pe- ten, Cym- -beln tönt!
Fest- -lich streut den Lor- -beer hin, preist im Siegs-lied fei- -ernd ihn,
fest- lich streut den Lor- -beer hin, preist im Siegs-lied fei- -ernd ihn!

125a

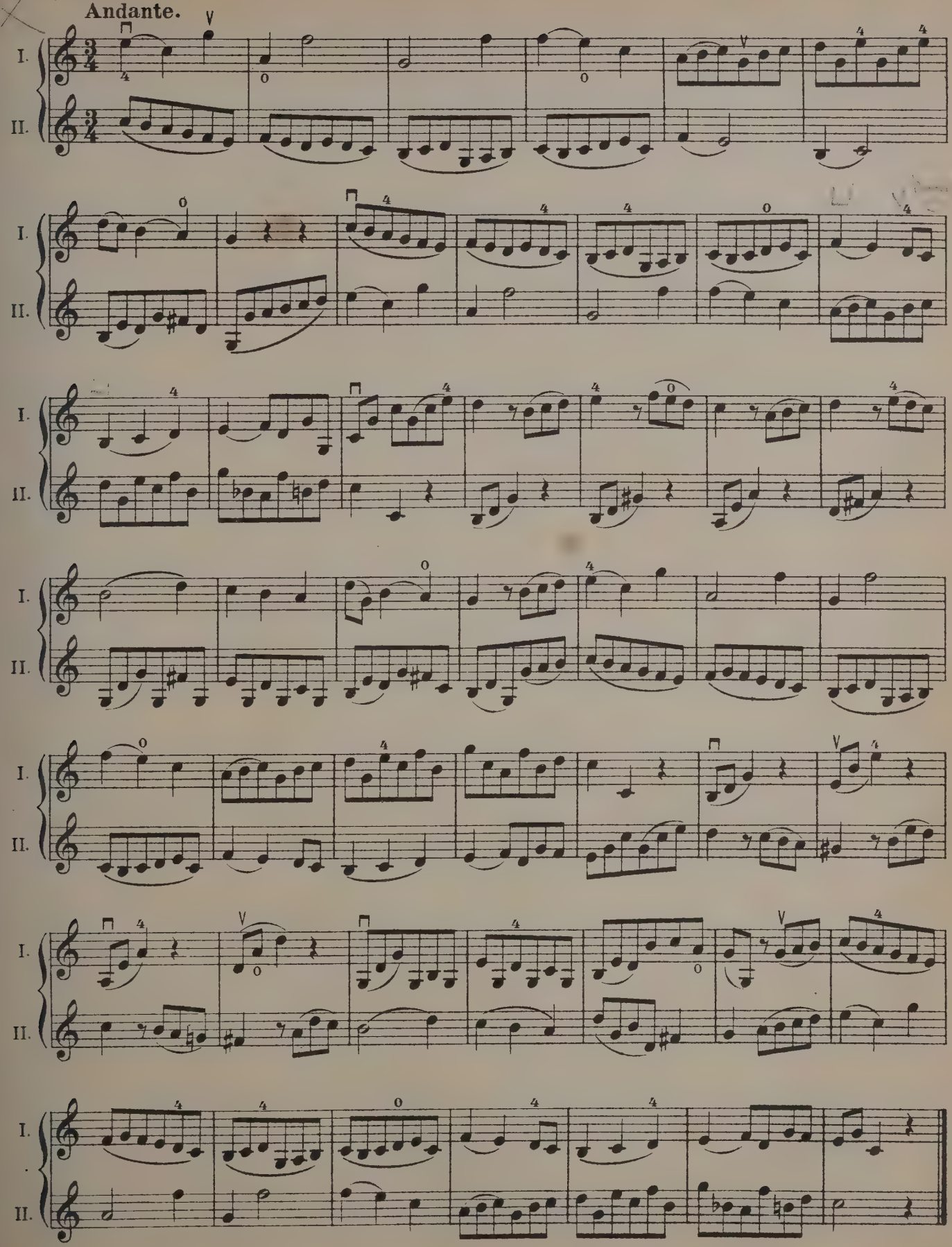
Drei Stücke. | Three Pieces.

Allegretto.

L. Spohr.

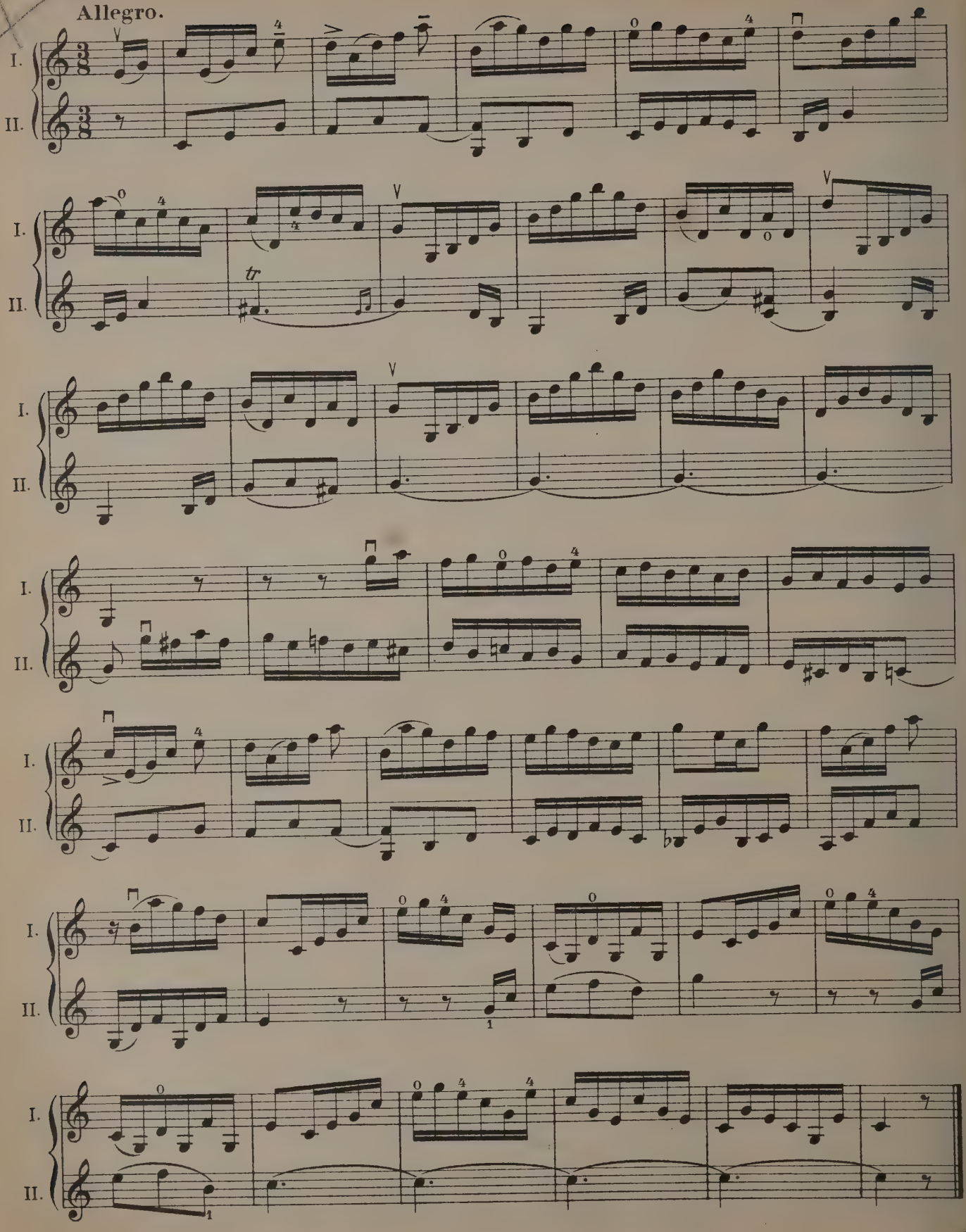


Andante.



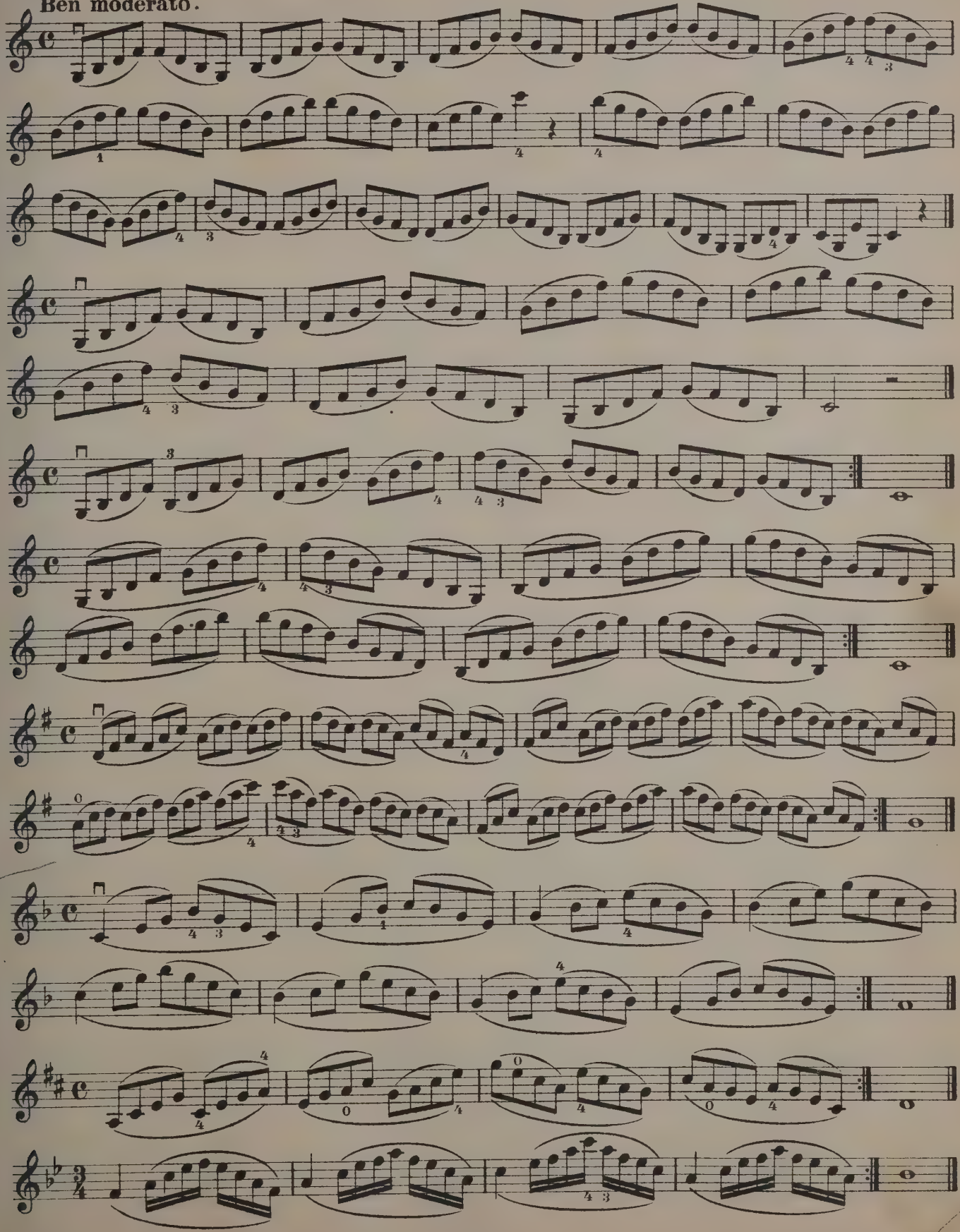
125c.

Allegro.



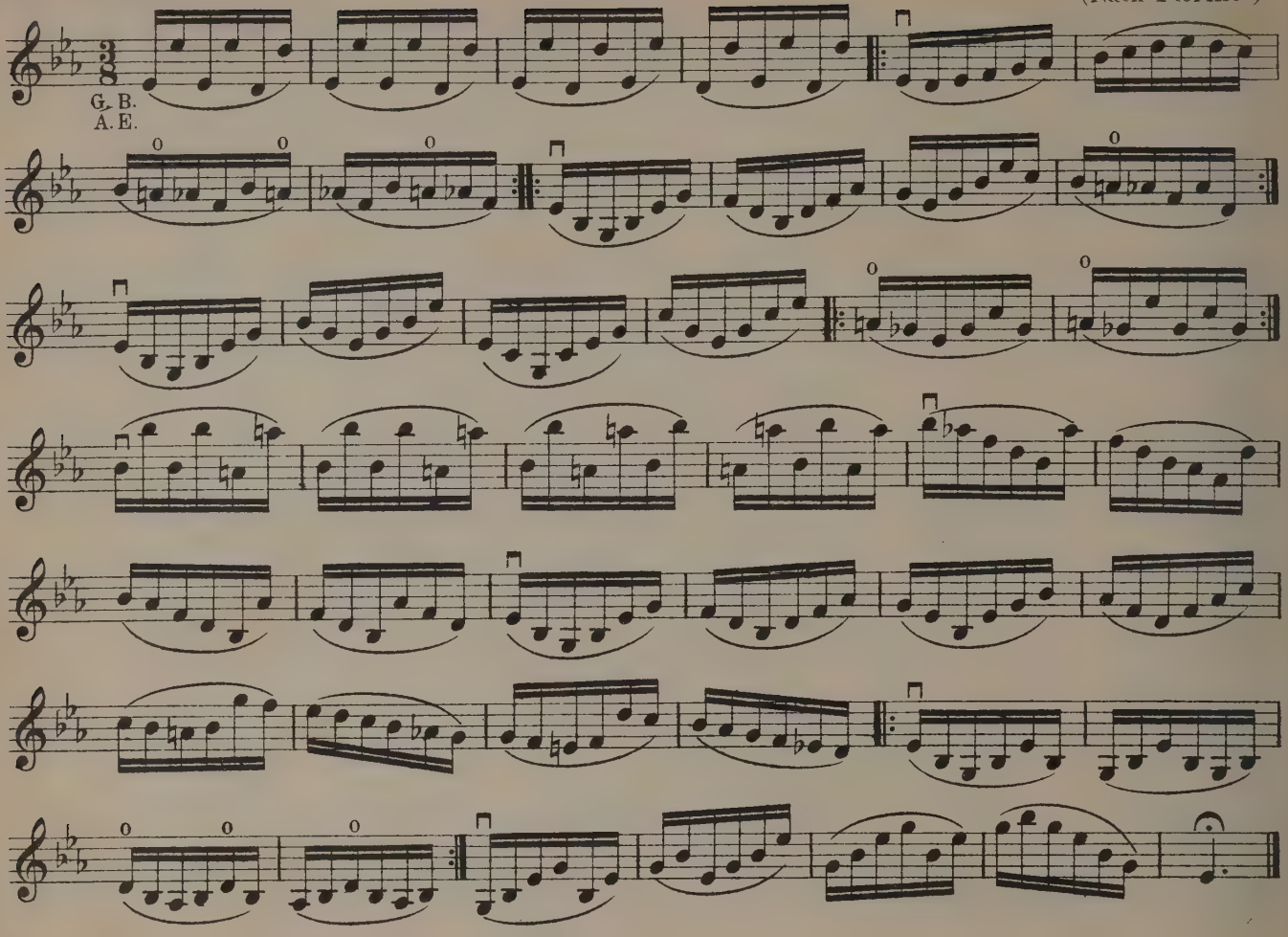
126.

Ben moderato.

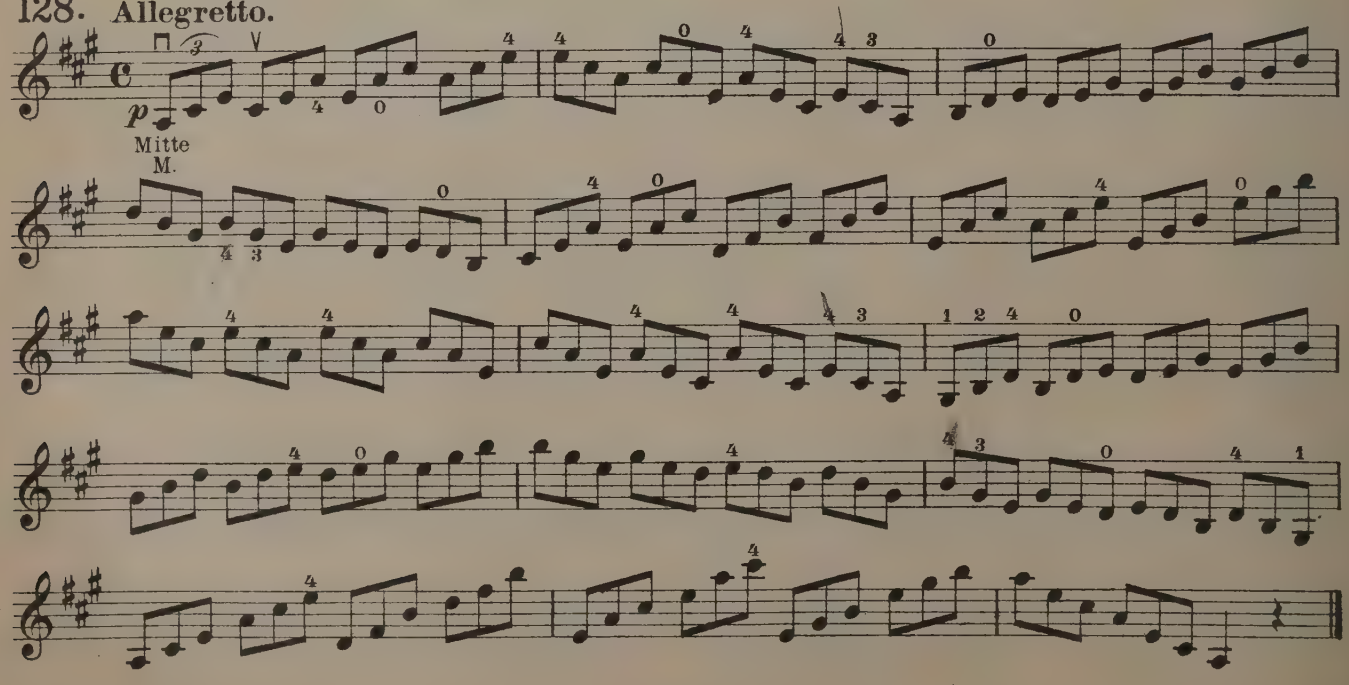


127. Comodo.

d'après Fiorillo.
(Nach Fiorillo.)

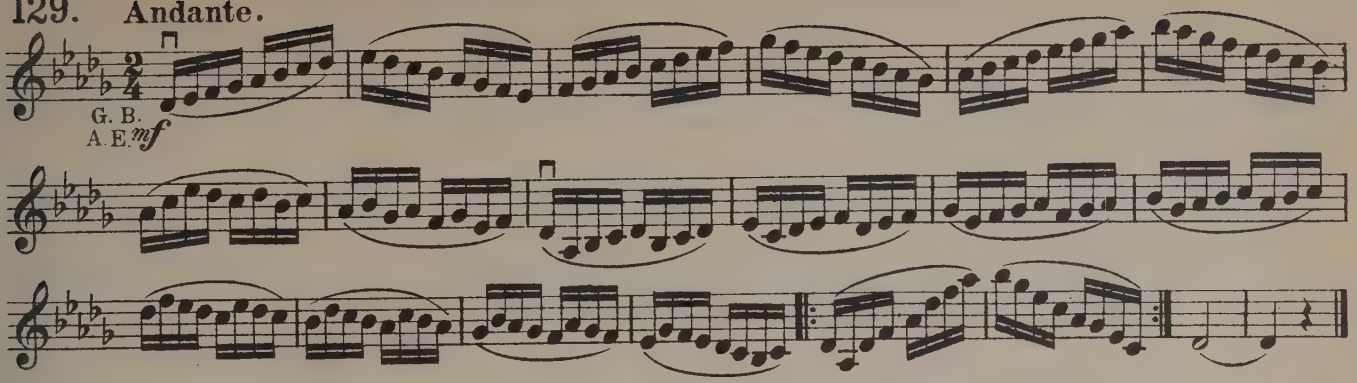


128. Allegretto.



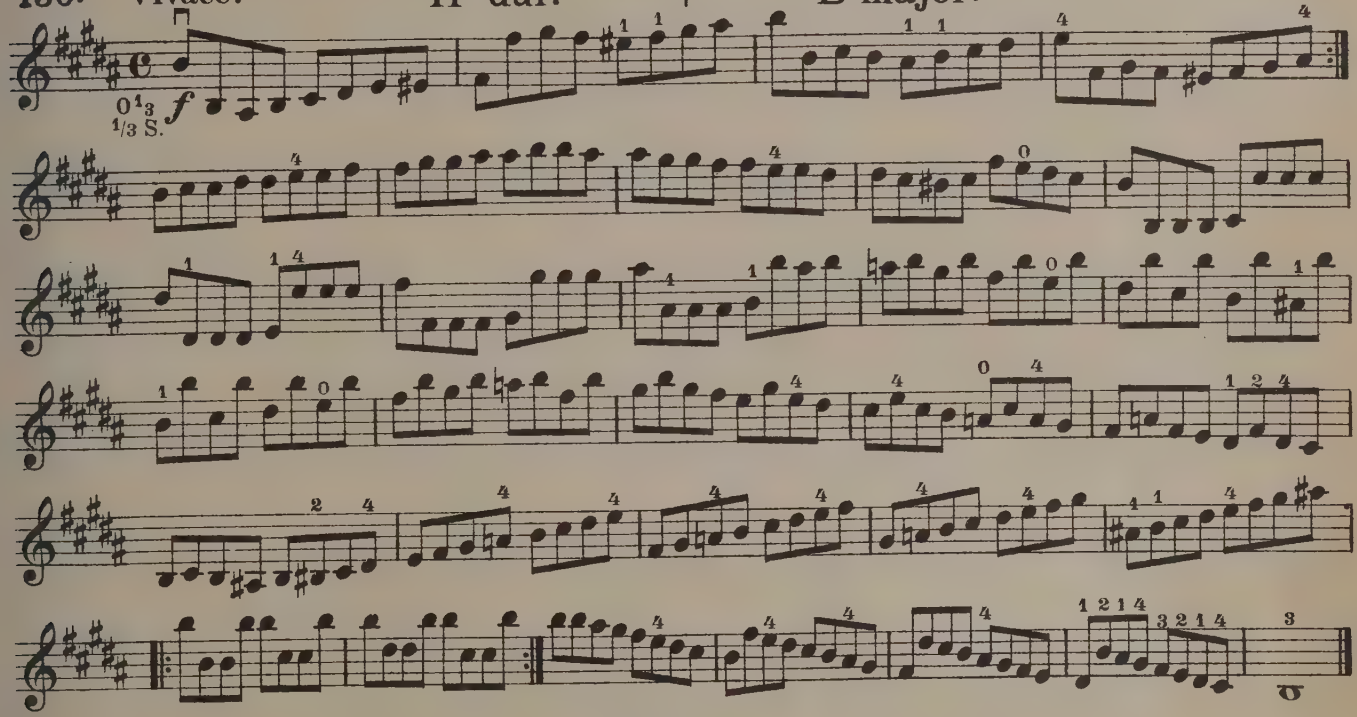
Des dur. | D♭ major.

129. **Andante.**



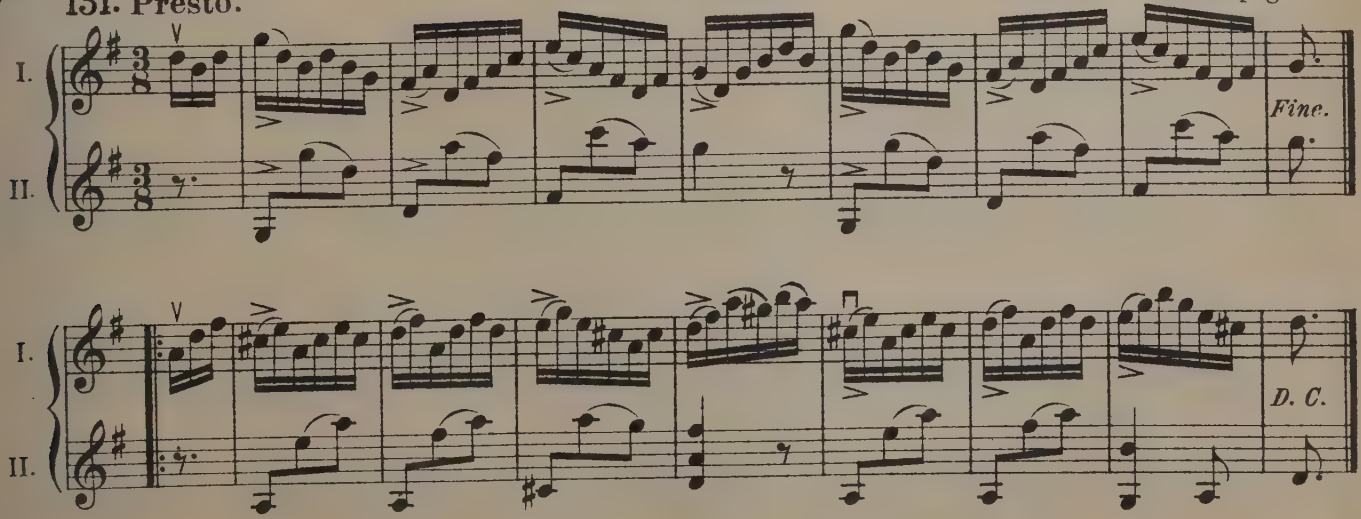
H dur. | B major.

130. **Vivace.**



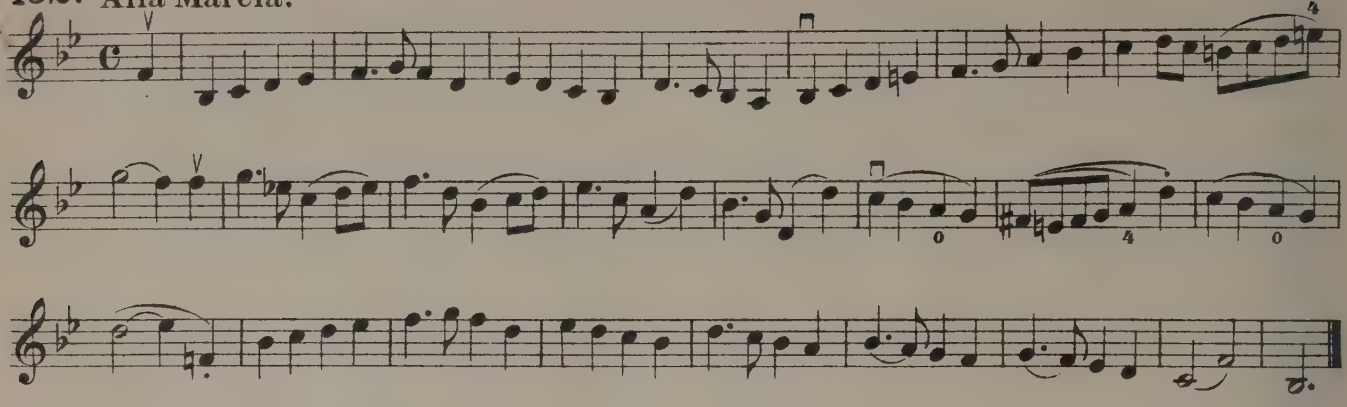
Tirolese.

131. **Presto.** Campagnoli.

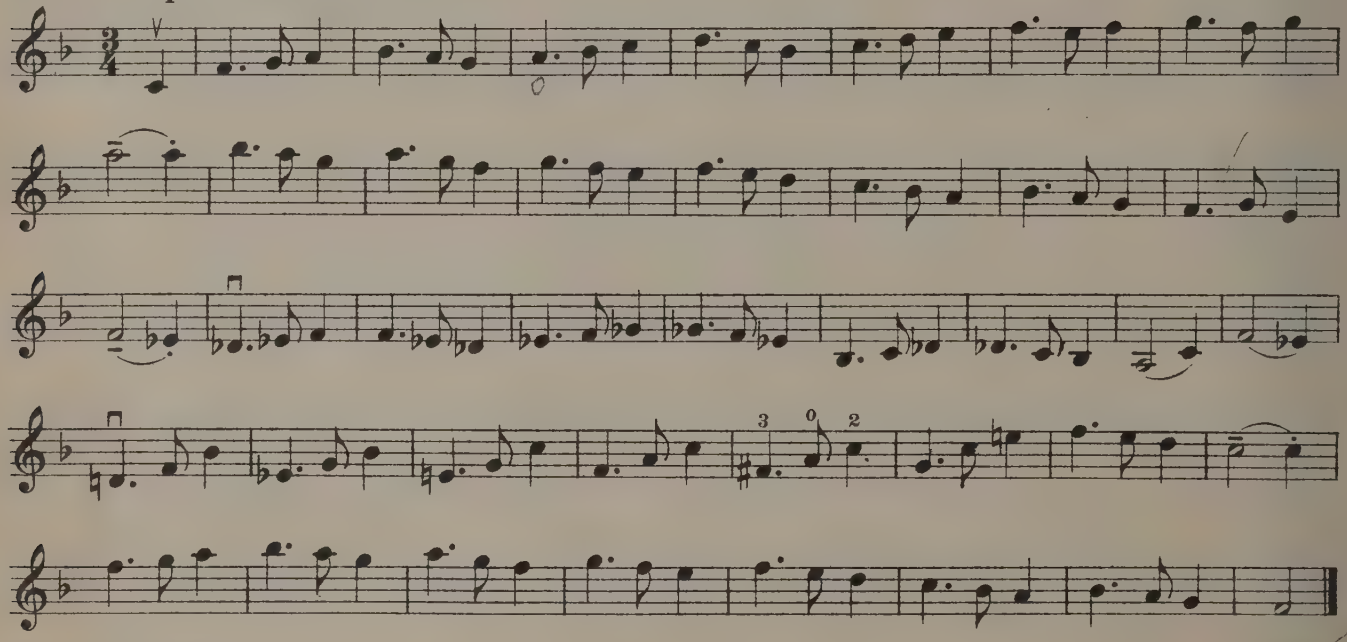


Punktirte Noten. | Dotted Notes.

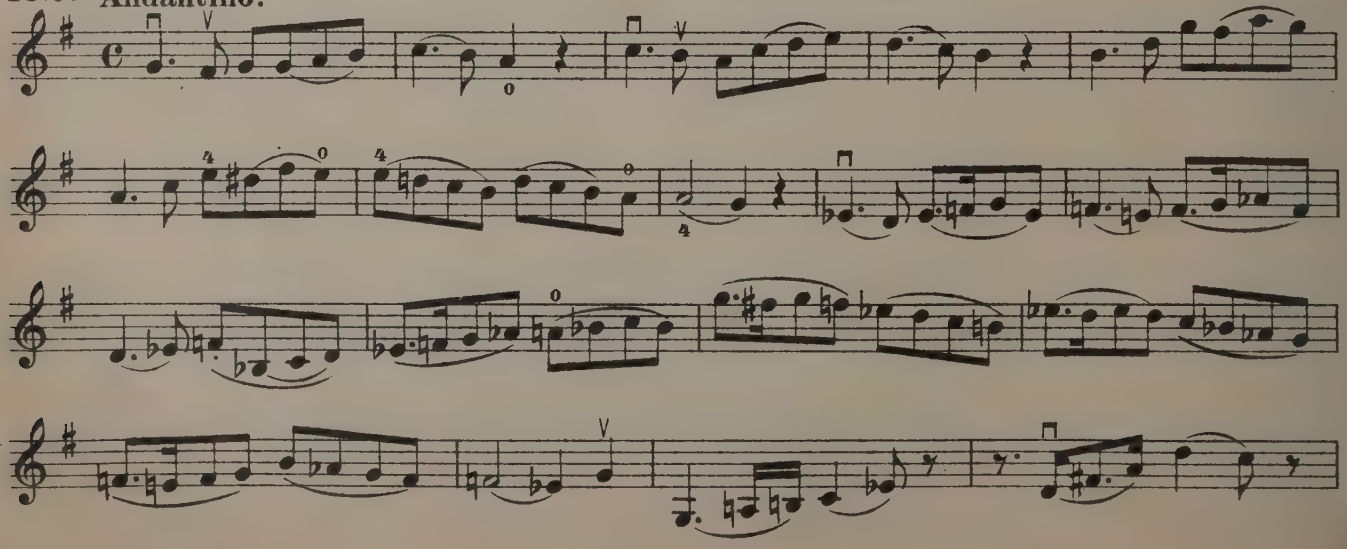
132a Alla Marcia.



132b Tempo di Minuetto.



132c Andantino.



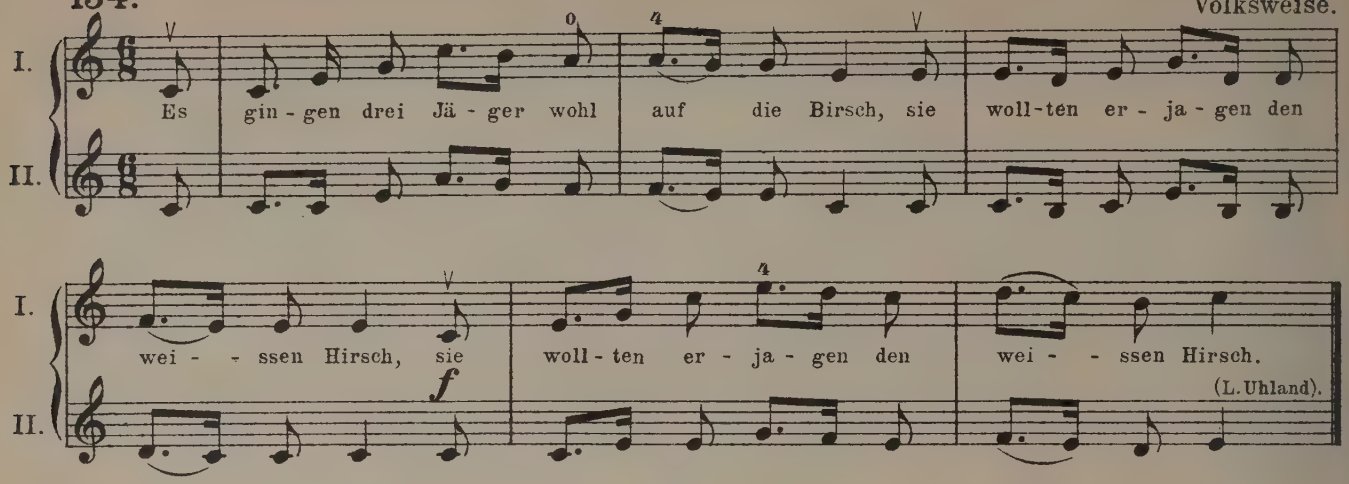
133. Allegretto.

I.
II.

ritard. *in tempo*

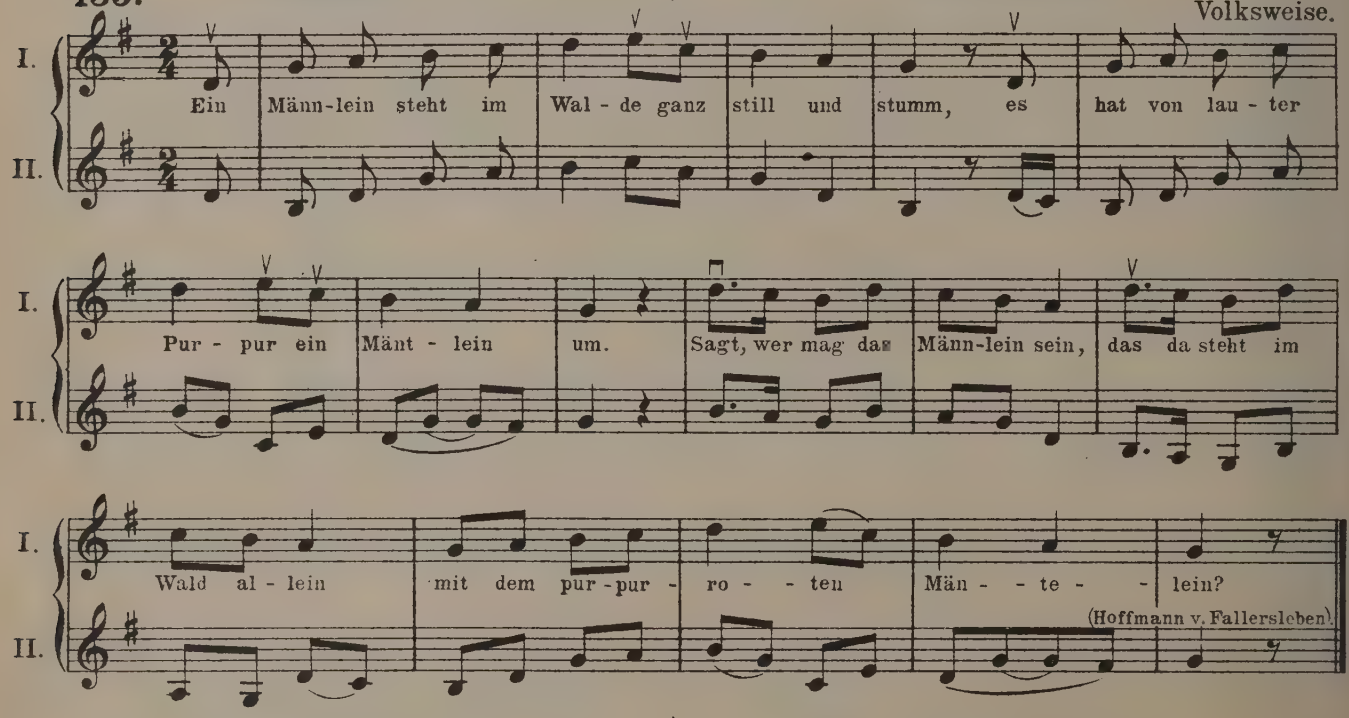
134. Der weisse Hirsch. | The White Hart.

Volksweise.

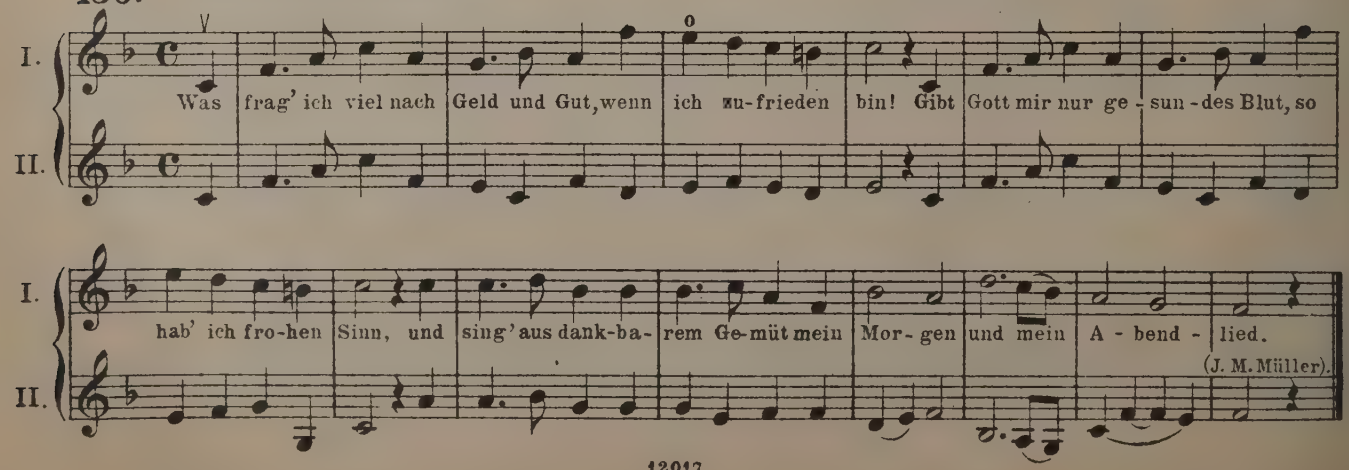

I.
II.
Es gin - gen drei Jä - ger wohl auf die Birsch, sie woll-ten er - ja - gen den
wei - - ssen Hirsch, sie woll - ten er - ja - gen den wei - - ssen Hirsch.
f
(L. Uhland).

135. Räthsel. | A Riddle.

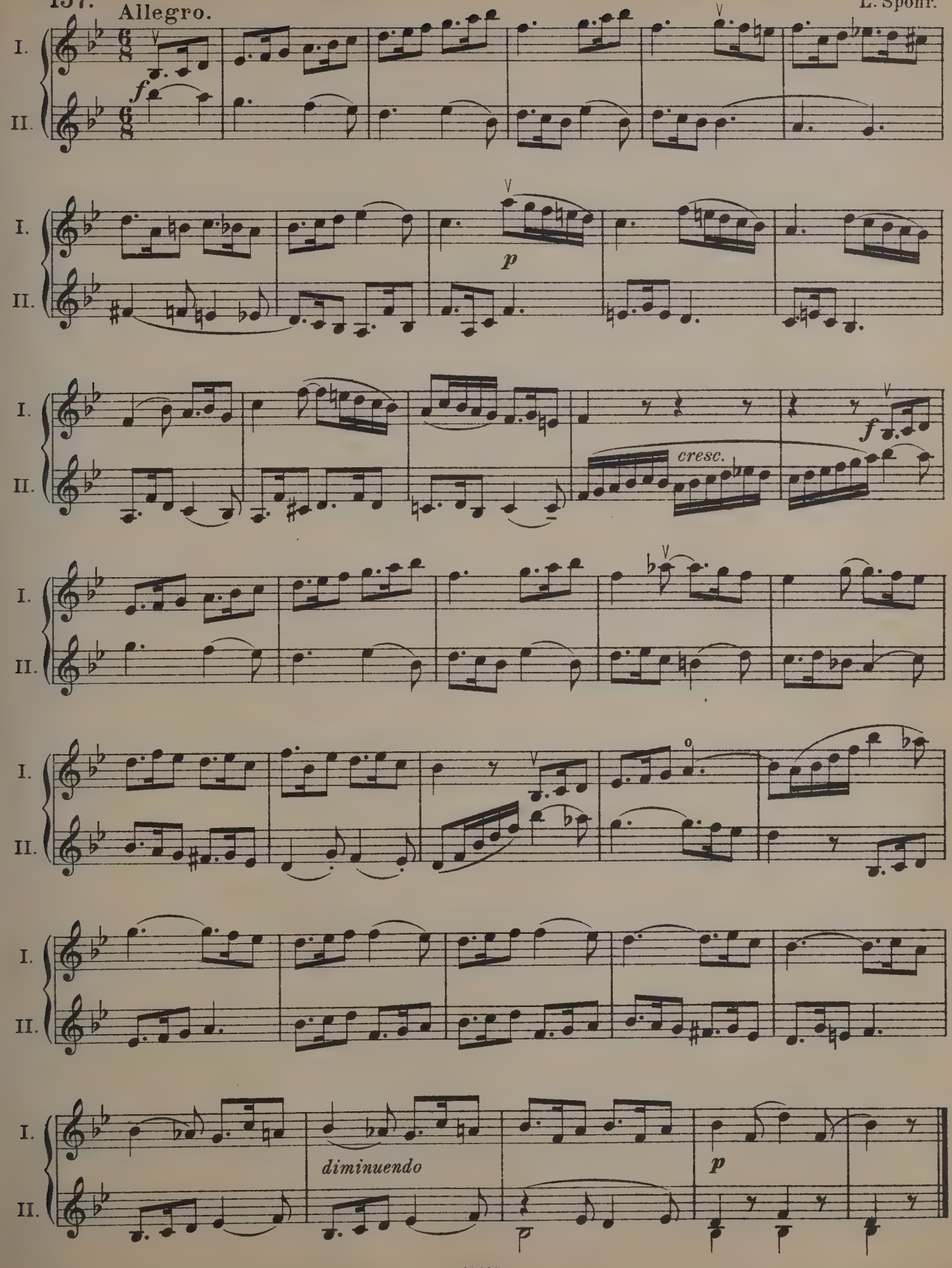
Volksweise.


I.
II.
Ein Männ-lein steht im Wal - de ganz still und stumm, es hat von lau - ter
Pur - pur ein Mänt - lein um. Sagt, wer mag das Männ-lein sein, das da steht im
Wald al - lein mit dem pur - pur - ro - - ten Män - - te - - lein?
(Hoffmann v. Fallersleben).

136. Zufriedenheit. | Contentment.


I.
II.
Was frag' ich viel nach Geld und Gut, wenn ich zu-frieden bin! Gibt Gott mir nur ge - sun - des Blut, so
hab' ich fro-hen Sinn, und sing' aus dank-ba- rem Ge-müt mein Mor- gen und mein A - bend - lied.
(J. M. Müller).

137. Allegro. L. Spohr.

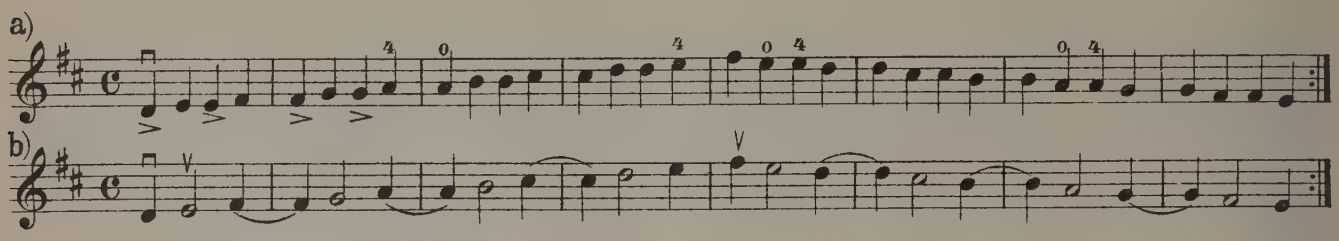


Die Synkope.

Eine Synkope entsteht, wenn zwei Noten von gleicher Tonhöhe und gleichem Zeitwert vom schlechten auf das darauffolgende gute Taktteil hinübergebunden werden.

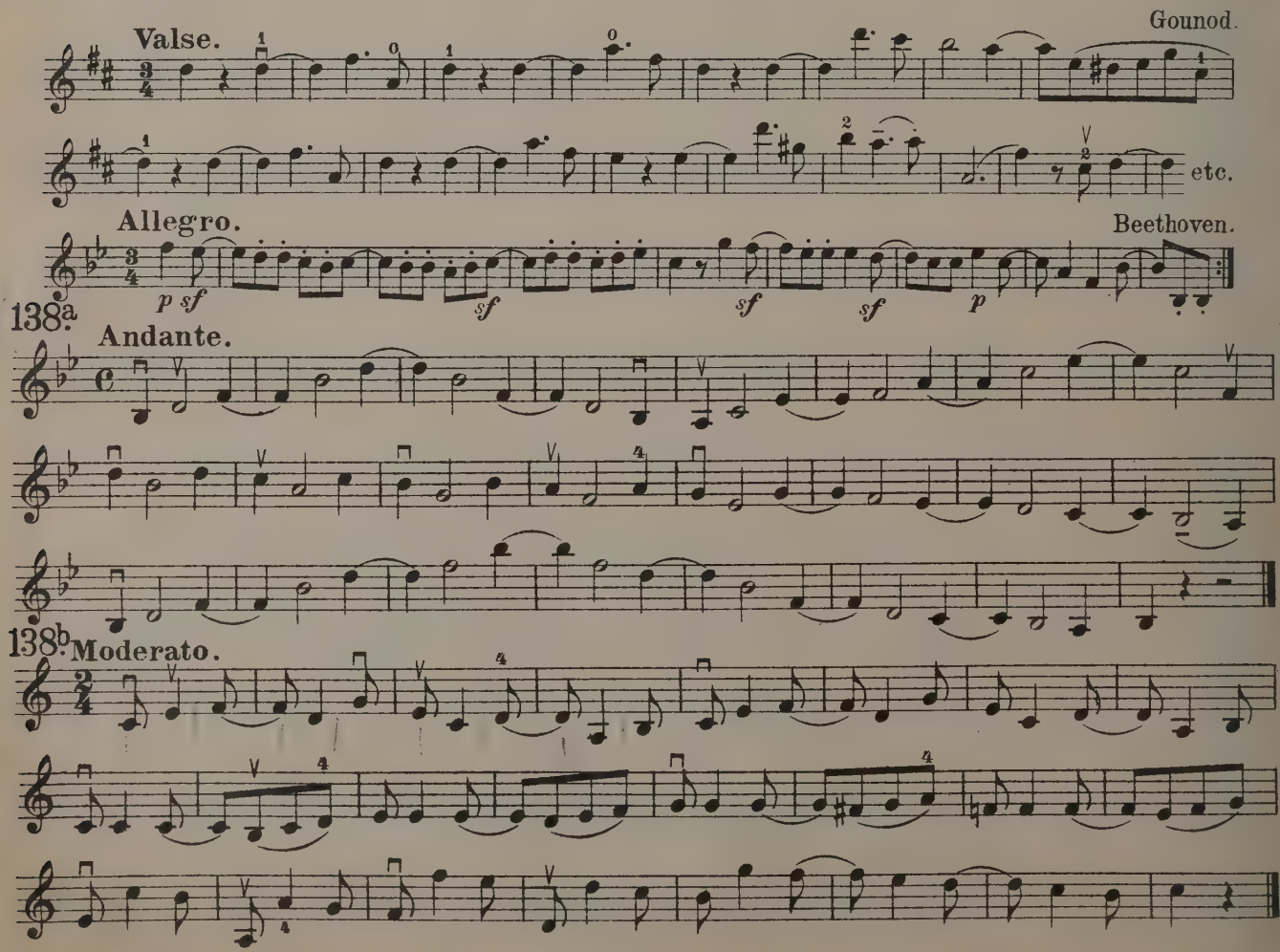
Syncopation.

Syncopation results when two notes, of equal value and pitch, are tied from the unaccented beat to the accented beat following thereon.

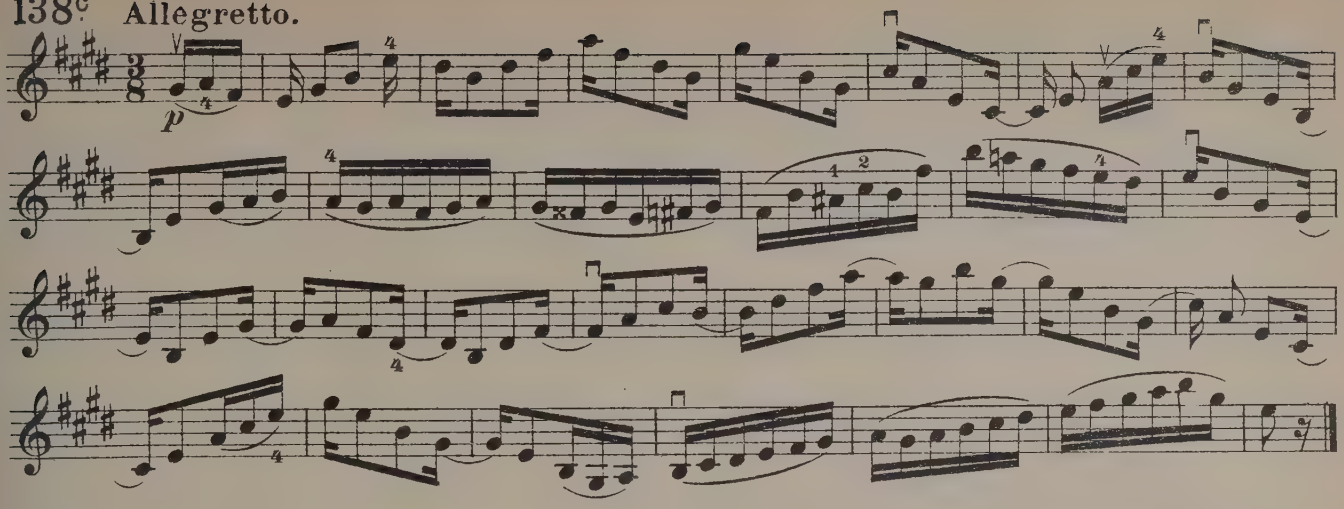


Da die Synkope einer Verneinung des guten Taktteils gleichkommt, so ist bei der Ausführung darauf zu achten, dass ihre zweite Hälfte, also das ursprüngliche gute Taktteil, keinerlei Betonung erfährt. Durch die Nichtbefolgung dieser Vorschrift büsst die Synkope ihr charakteristisches Wesen ein. Zur Veranschaulichung des Gesagten spiele der Lehrer dem Schüler einige Beispiele vor und halte den Zögling an, den Takt dazu zu schlagen.

As syncopation is practically the denial of the accented part of the bar, care must be taken in its execution to see that the second half of the note, i.e. that which lies where the accent usually falls, does not receive any emphasis. If this rule is not carried out, all that is characteristic of syncopation disappears. In illustration of the same, the master should play some syncopated passages to the pupil, making him beat time thereto.

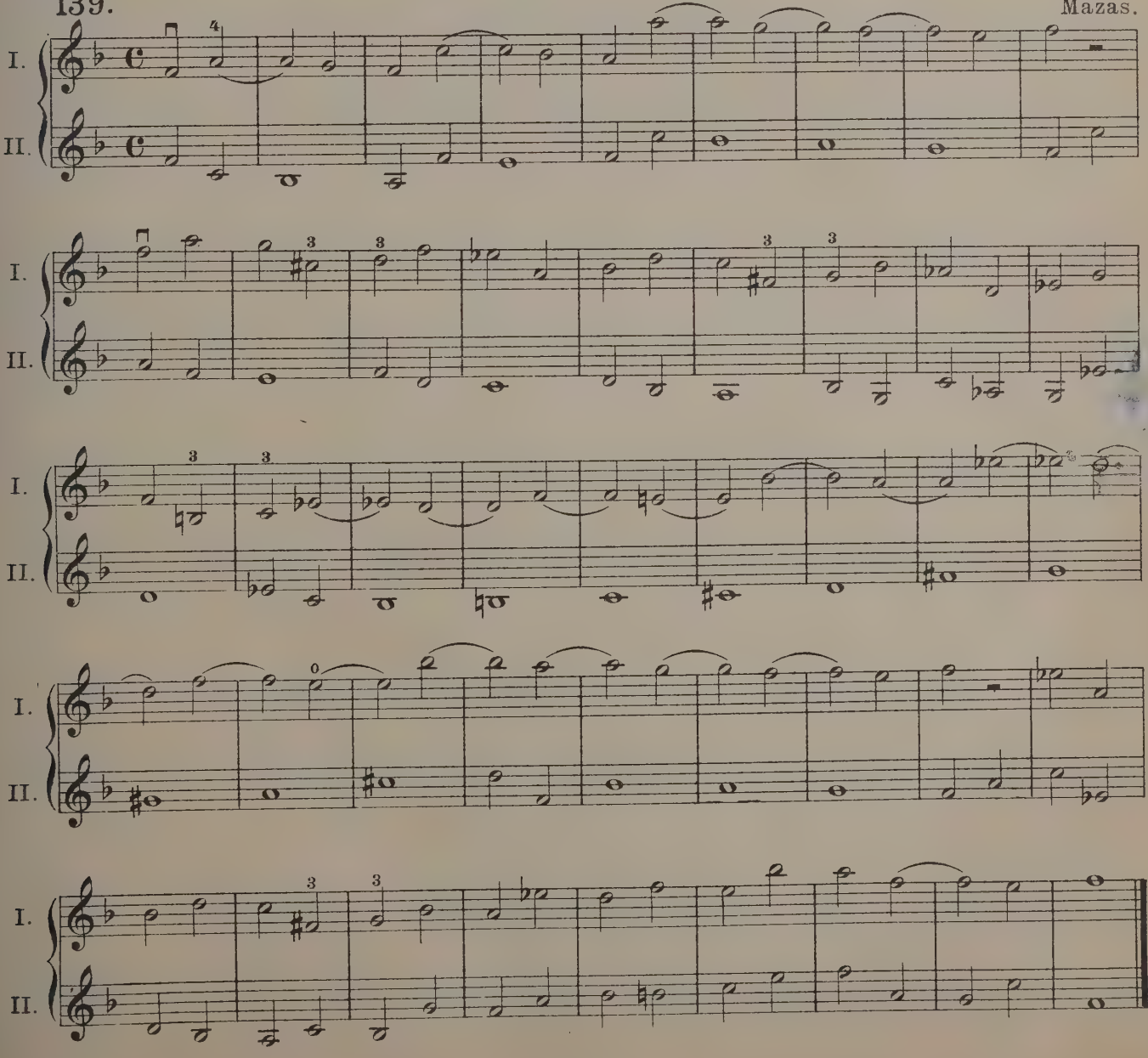


138c Allegretto.

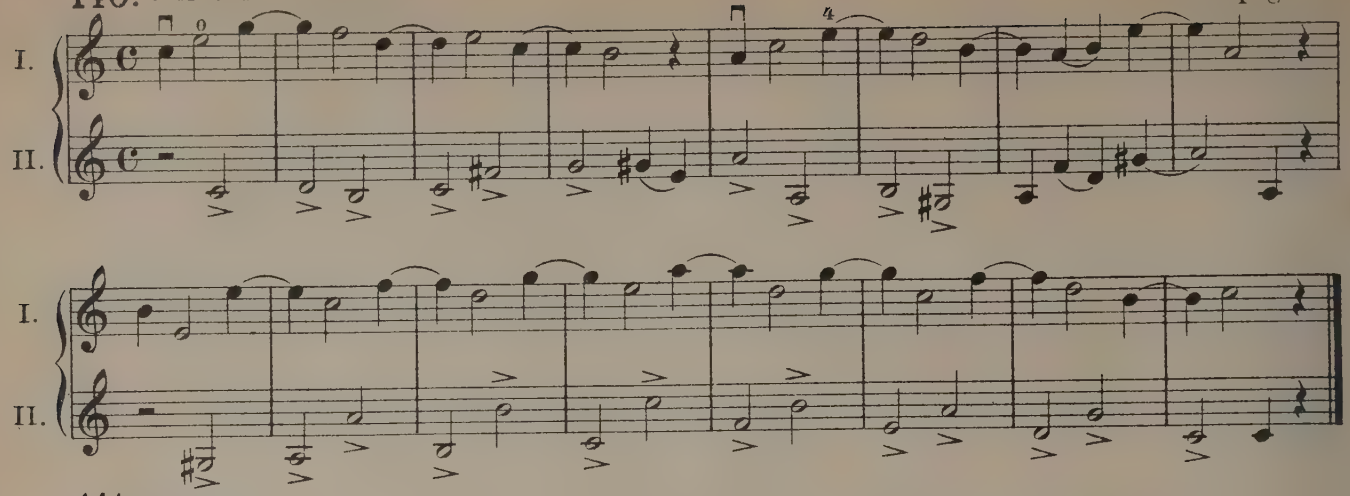


Synkopen und verminderte Quinten. | Syncopation and diminished fifths.

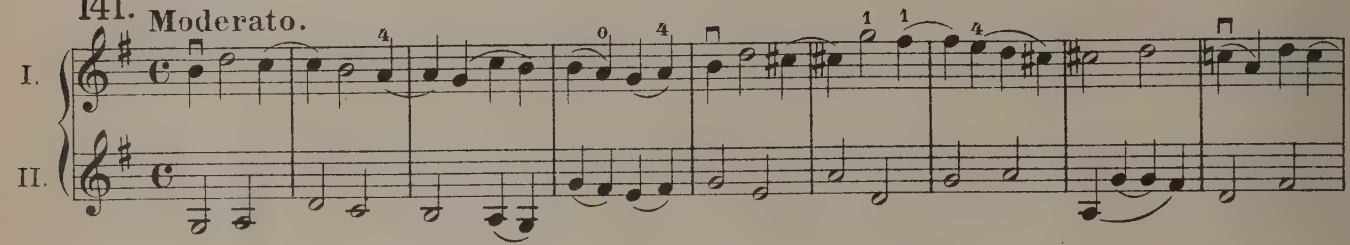
139. Mazas.

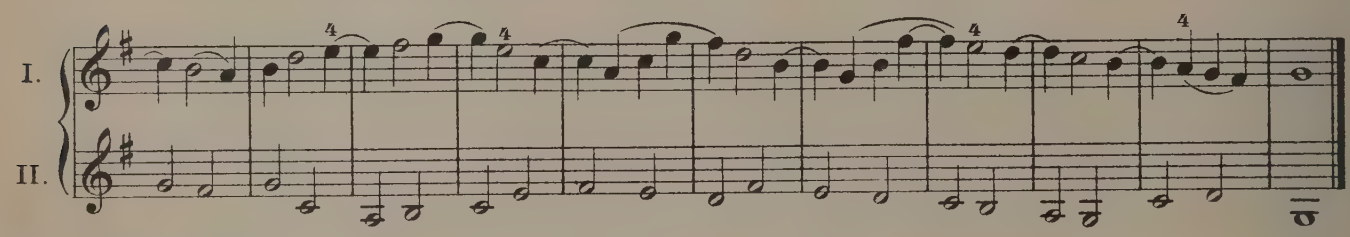


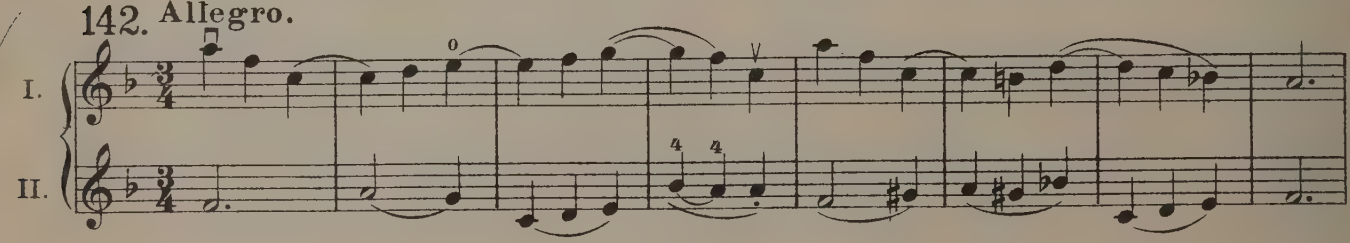
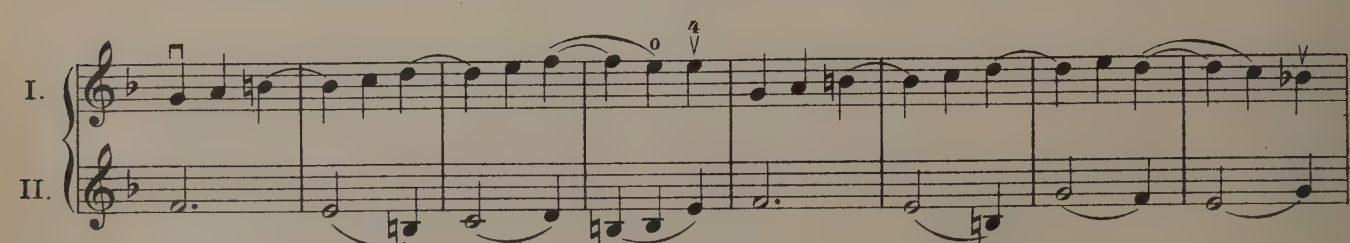
140. Andante con moto. Campagnoli.

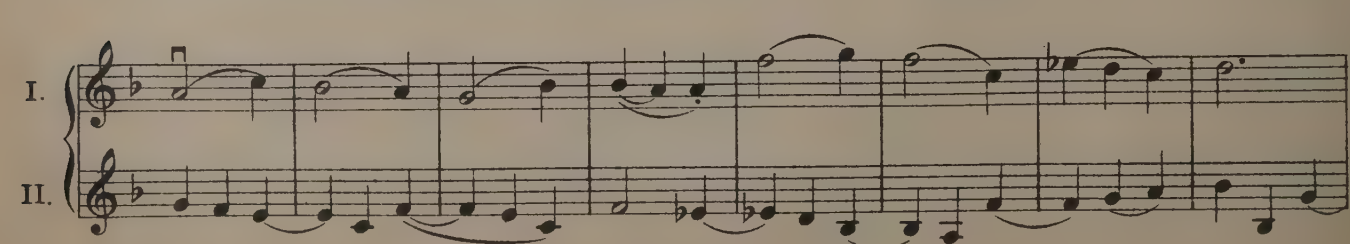


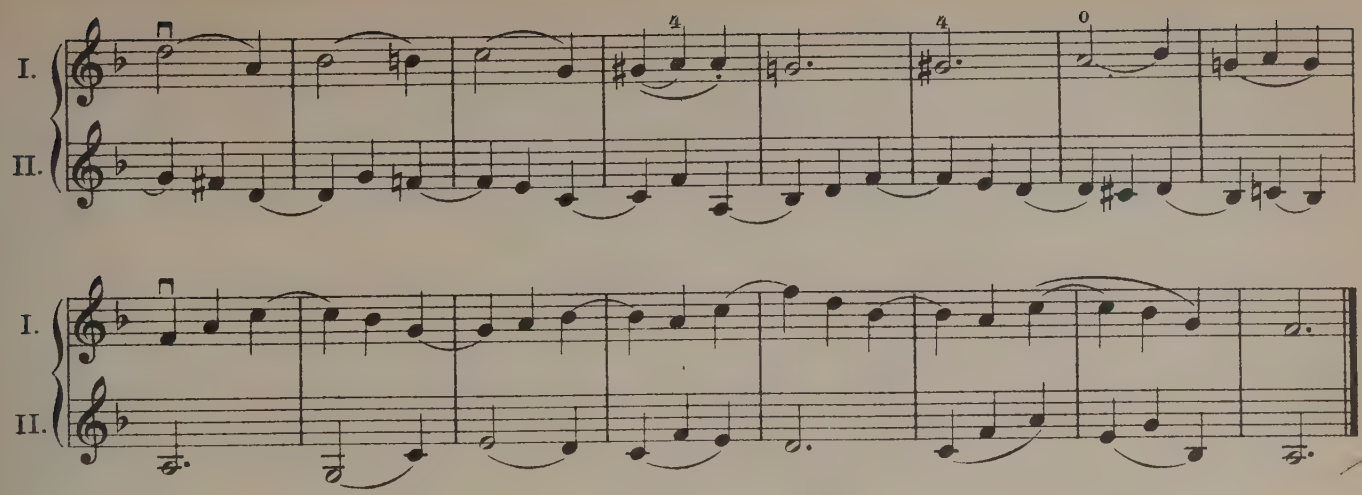
141. Moderato.



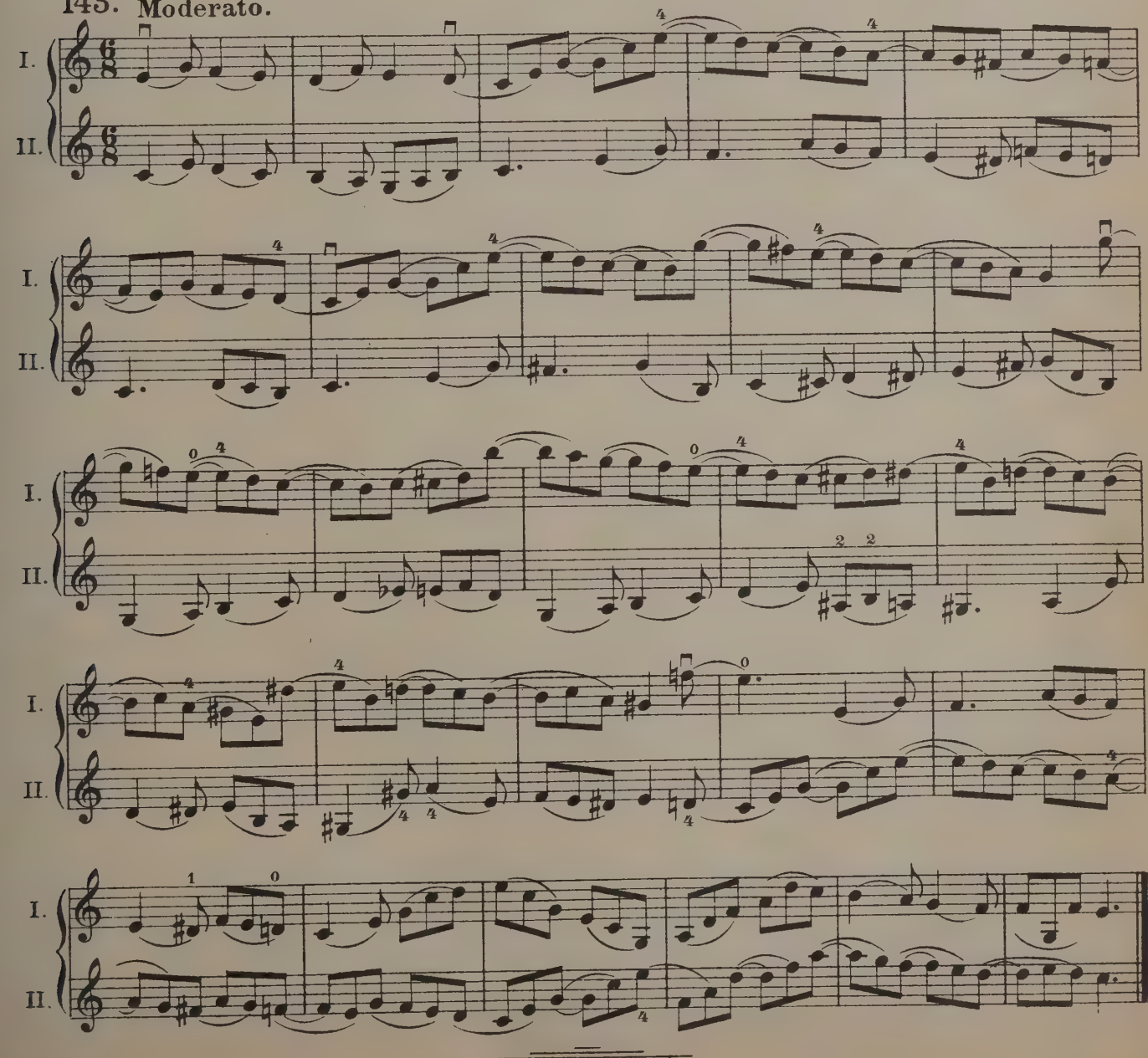


142. Allegro.







143. **Moderato.**



Tonleitern über vier Saiten.

Die Ansichten aller grossen Geiger und Lehrer stimmen darin überein, dass kein anderes Hilfsmittel die Leistungsfähigkeit der linken Hand in gleichem Masse fördert, wie sorgfältiges Tonleiter-Studium. Eine Tonleiter gut zu spielen ist jedoch nicht so leicht, wie es auf den ersten Blick scheint; zu ihrer tadellosen Ausführung haben vielmehr eine ganze Anzahl von Faktoren zusammenzuwirken. Diese sind: peinlichste Reinheit der Intonation; präzises Fallen und Heben der stets hammerartig geformten Finger, ruhige Handhaltung überhaupt, und mildes Anschmiegen des Daumens an den Geigenhals insbesondere; geschmeidige Bogenführung, damit der Uebergang von einer Saite zur anderen nicht ruckweise geschieht; absolute Gleichmässigkeit sowohl in der zeitlichen Folge wie in der Stärke aller Töne.

Da der vierte Finger von Natur aus nicht so geschickt ist wie seine Kameraden, so muss er durch intelligentes Ueben gekräftigt werden. In den folgenden Skalen sind deshalb die leeren Saiten bis auf weiteres ganz zu vermeiden. Abgesehen von der Schulung des kleinen Fingers erzielen wir dadurch einen einheitlichen Fingersatz für alle Tonarten im Bereich der ersten Lage sowohl, wie später für die höheren Positionen. Wenn in manchen Uebungen und Stücken der Gebrauch der leeren Saiten oft genug ausdrücklich vorgeschrieben ist, so liegen dafür Gründe vor, die erst im Kapitel „Klangfarbe" erörtert werden können. Bei den jetzt vorzunehmenden Tonleiter-Studien kommt es zunächst auf nichts anderes an, als auf die gleichmässige Ausbildung aller vier Finger zu späteren Zwecken.

Jede Uebung ist ein dutzendmal zu wiederholen und nach erreichter Sicherheit in C dur einfach dadurch in alle Tonarten zu transponieren, dass man sich die entsprechenden Erhöhungs- oder Vertiefungszeichen vorgemerkt denkt. Mit Geduld und Ausdauer kommt der Schüler so allmälig dazu, sich in den verschiedenen Tonarten gleich heimisch zu fühlen und jede von ihnen als ein durchaus selbständiges Gebilde anzusehen. Hier aber mehr als bei jedem anderen mechanischen Studium gilt die Regel: „Je langsamer und sorgfältiger du übst, desto raschere Fortschritte wirst du machen".

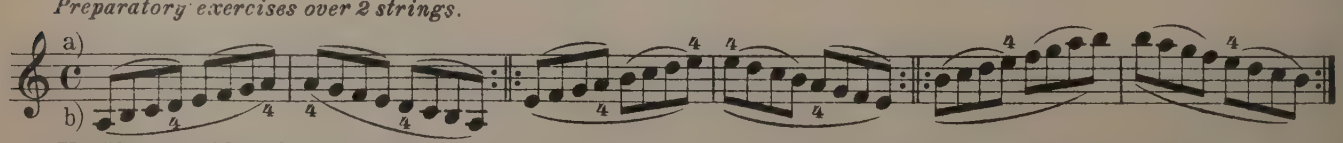
Scales over the four strings.

All great violinists and teachers are unanimous in considering that there is nothing better for the furtherance of the technique of the left hand than the assiduous study of scales. To play a scale well, however, is no such easy matter as may at the first glance appear, and for its faultless execution quite a number of factors must be brought into play. These are: an absolute purity of intonation; great precision in the hammer-like fall and rise of the fingers, along with a perfectly quiet position of the hand, and in particular, the loose resting of the thumb against the neck of the instrument; the pliant guiding of the bow over the strings, so that the crossing from one to another be made without any perceptible hiatus; and exact equality in the time and strength allowed to each note.

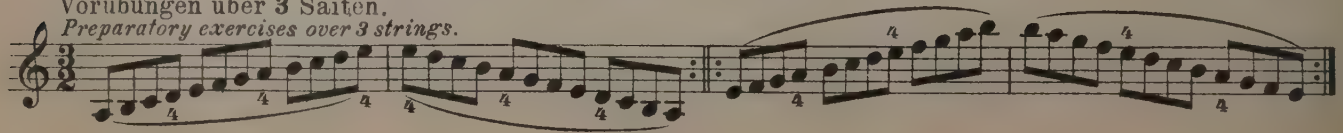
As the fourth finger has been endowed by nature with less dexterity than its companions, it is all the more necessary to strengthen it by intelligent practice. In the following scales, therefore, the use of the open strings is to be entirely avoided at present. Apart from the exercise of the little finger, we attain thereby a uniformity of fingering in all the scales, not only in the first position, but in the higher positions also, when we come to use them. If in some exercises and pieces the use of the open string is often expressly indicated, the pupil can rest assured that there are special reasons for this which can only be discussed in the chapter on "Tone Colour". Meanwhile, in the study of scales, our first and only aim must be the equal development, for later purposes, of all the four fingers.

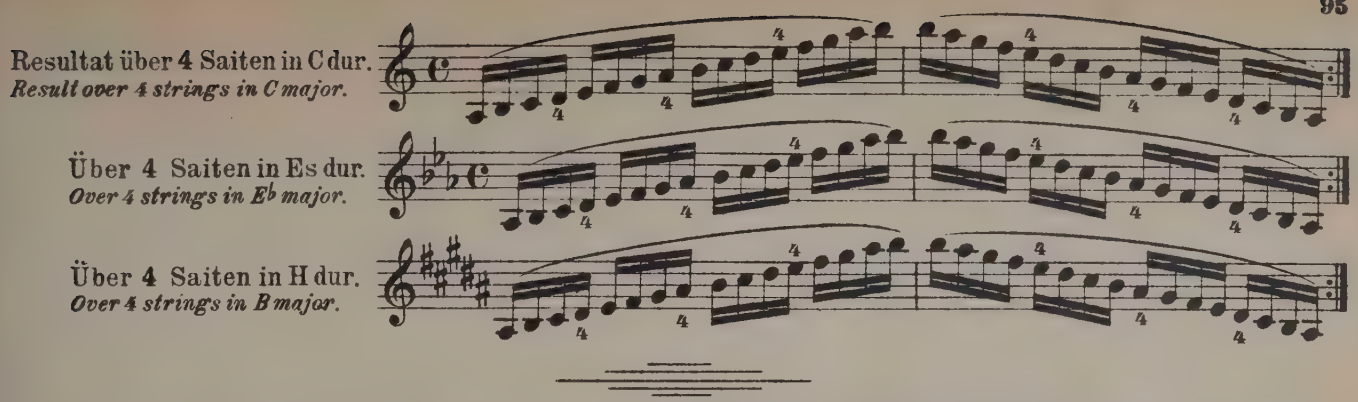
Each exercise must be repeated at least twelve times, and after steadiness in C major is assured, should be transposed and practised in all other keys, so that the pupil may learn to represent to himself the proper sharps and flats and other signs of transposition. With patience and perseverance he will gradually find himself at home in all the various keys, and will learn to regard each scale as a separate structure. In this, as in every other mechanical study, the rule holds good. "The slower and more careful the practice, the quicker the improvement".

Vorübungen über 2 Saiten.
Preparatory exercises over 2 strings.



Vorübungen über 3 Saiten.
Preparatory exercises over 3 strings.



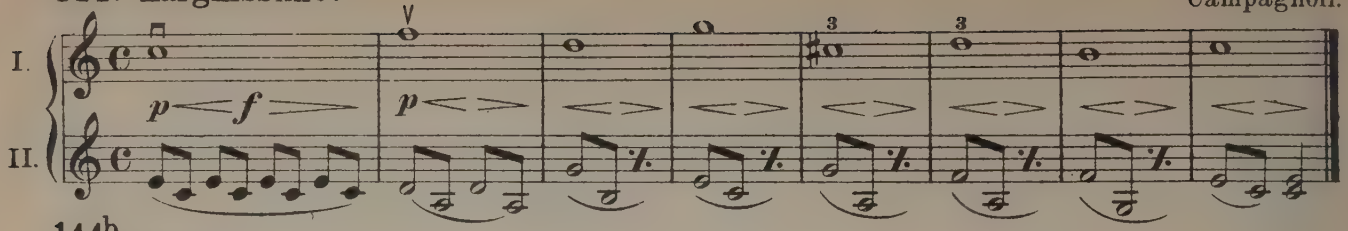
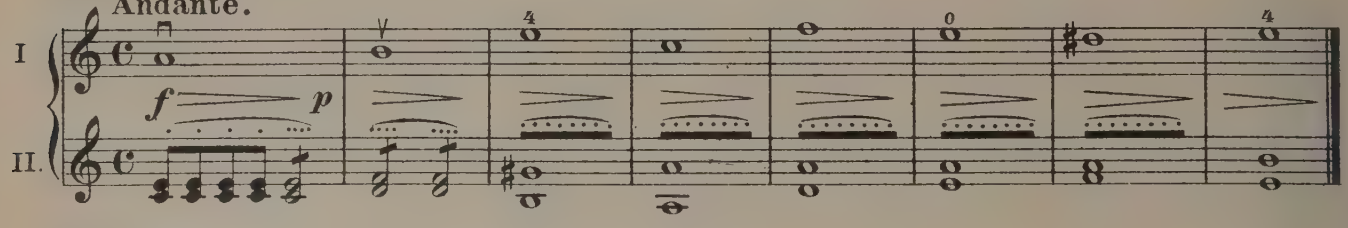

Resultat über 4 Saiten in C dur.
Result over 4 strings in C major.
Über 4 Saiten in Es dur.
Over 4 strings in E♭ major.
Über 4 Saiten in H dur.
Over 4 strings in B major.

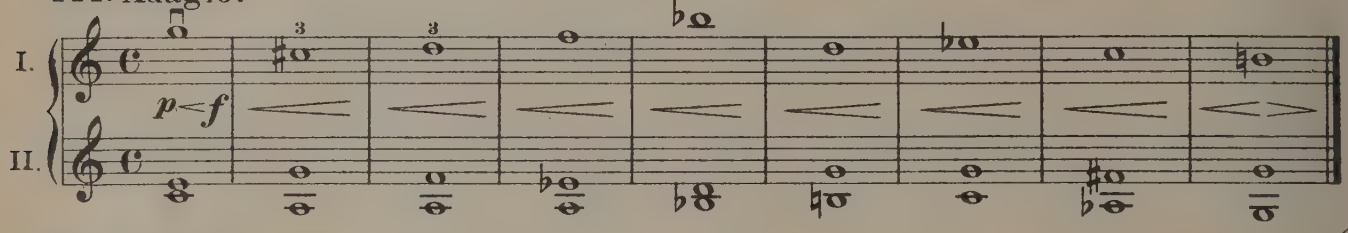
Von der Dynamik des Tones.

Bis jetzt hat der Schüler es nur mit drei Stärkegraden der Tongebung zu tun gehabt, dem *mf*, piano und forte. Durch das *pp*= pianissimo (ganz leise) und *ff*= fortissimo (sehr stark) treten zwei weitere Grade hinzu. Damit ist jedoch die musikalische Dynamik keineswegs erschöpft; vielmehr erschliesst sich ihr grosser Reichtum erst durch mannigfache Combinationen dieser fünf Stärkegrade. Wir können eine Tonreihe leise beginnen und allmälig zu immer grösserer Stärke anwachsen lassen (crescendo); oder umgekehrt, kräftig anfangen und gradweise schwächer werden (diminuendo). Ebenso wie die Tonreihe kann aber auch der einzelne Ton sowohl crescendiren wie diminuiren, und zwar, je nach Wunsch und Vorschrift in milder oder heftiger Weise, langsam oder schnell. Durch Hervorhebung (Accentuirung) einzelner Noten innerhalb einer Tonfolge gewinnen wir weitere dynamische Hilfsmittel, die das Spiel reizvoll und lebendig gestalten. Ihrer gründlichen Aneignung sollen die folgenden Uebungen und Stücke dienen. Bevor jedoch mit dem Studium derselben begonnen wird, ist dem Schüler klar zu machen, dass der vom Bogen auf die Saite ausgeübte Druck immer im richtigen Verhältnis zu der Schnelligkeit des Streichens stehen muss. Ein zu starker Druck bei langsamer Fortbewegung des Bogens erzeugt eben nichts weiter als ein sauer klingendes Reibegeräusch; umgekehrt kommt durch zu oberflächliche Berührung der Saite bei raschen und langen Strichen gar leicht eine Tongebung zum Vorschein, die mit der Bezeichnung „säuselnd" nicht übel charakterisiert wird. Der Schüler hat sich demnach alle Mühe zu geben, dass sein Ton im forte nicht zu rauh oder gar kratzig, im piano nicht zu dünn oder fadenscheinig klingt. Dass sich der Bogen bei stärkerer Tongebung mehr dem Steg, bei schwächerer hingegen dem Griffbrett nähern muss, lehren die ersten Versuche in der Dynamik eigentlich ganz von selbst. Ebenso wird ein intelligenter Schüler bald die Erfahrung machen, dass die günstigste Angriffstelle des Bogens zur Erzeugung eines schönen Tones von der Stärke der betreffenden Saite abhängt. So klingt beispielsweise die D Saite am besten, wenn sie nicht genau in der Mitte zwischen Steg und Griffbrett angestrichen wird, sondern mehr dem Griffbrett zu; bei der dünnen E-Saite ist das Gegenteil der Fall.

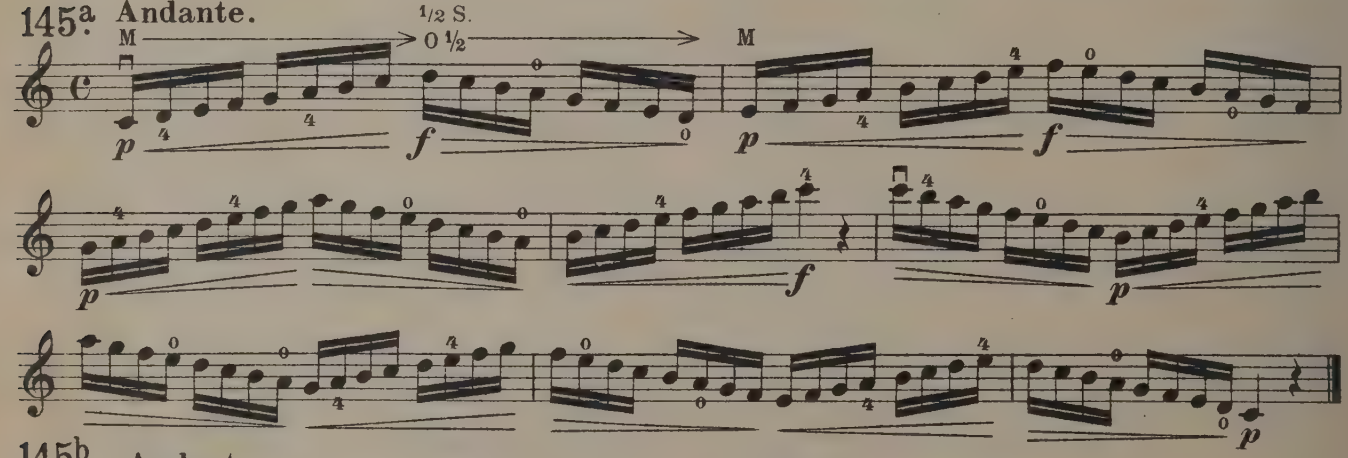
Of the different Intensities of Tone.

In the production of tone the pupil has hitherto had to do with only three degrees of strength: mezzo-forte, piano, and forte. Two others must now be added, viz: pp= pianissimo (very soft), and ff= fortissimo (very loud). But this by no means exhausts what might be called the dynamics of musical expression, the varied treasure of which only reveals itself in the manifold combinations of these five grades of intensity. A passage may be begun very softly and gradually allowed to increase in volume of sound (crescendo); or the reverse effect may be produced by beginning loudly, and little by little diminishing the strength of tone (diminuendo). In a similar way, a crescendo or a diminuendo can be made on a single note, and this can be done quickly or slowly, gently or vehemently, according to the wish of the player or the indication in the music. Another forcible means of expression is the accentuation of single notes in a melody, the result of which is often most spirited and charming. The following pieces and exercises should help the learner to a thorough mastery of the different means of expression. Before the study of these is commenced, however, the pupil should clearly understand that the pressure exerted on the bow must always be in correct proportion to the speed at which it is travelling across the strings. Too much pressure with a slowly drawn bow produces a disagreeable, rasping, tone; on the other hand, too light a contact with the strings, both in quick and in slow bow-strokes, brings out a sound which can only be described as "wheezy". The pupil must therefore take great pains not to let his tone become harsh and scrapy when playing forte, nor thin and threadbare when playing piano. His first attempts at using expression will show him that tone increases as the bow comes nearer the bridge, and decreases as it approaches the finger-board. An intelligent learner will soon find out that the most favourable position of the bow for the production of a good tone largely depends on the thickness of the individual strings. For example, the D string sounds best when that part of it is used which lies, not exactly midway between the bridge and the finger-board, but rather nearer to the latter than to the former, while with the thin E string, the reverse is the case.

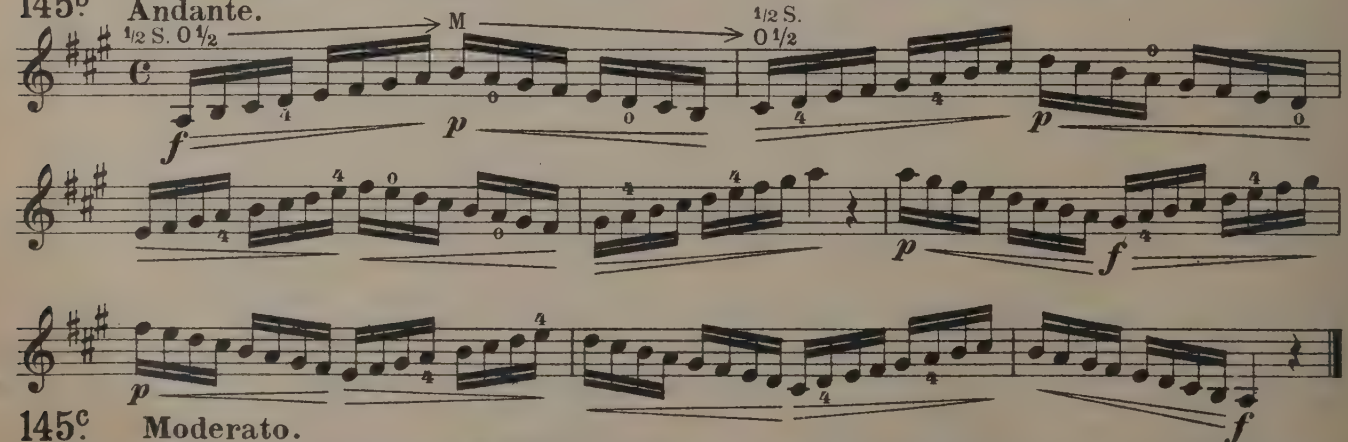
144a. Larghissimo. Campagnoli.

144b. Andante.

144c. Adagio.



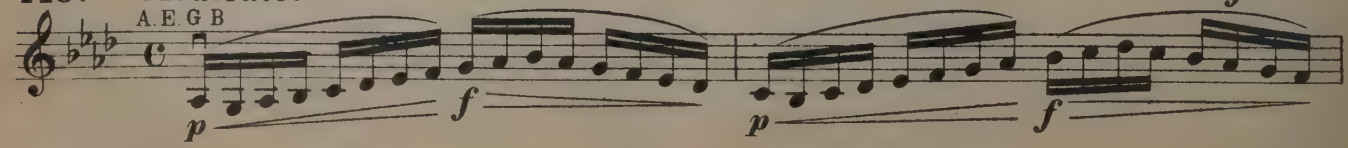
145a. Andante.

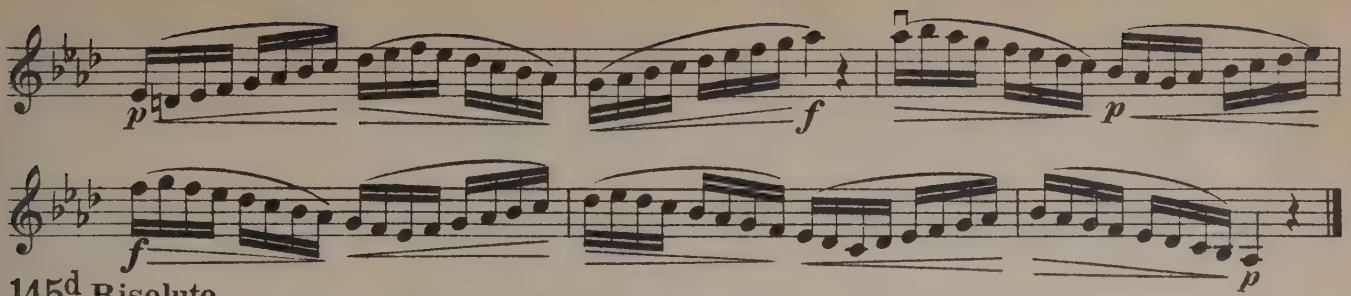


145b. Andante.



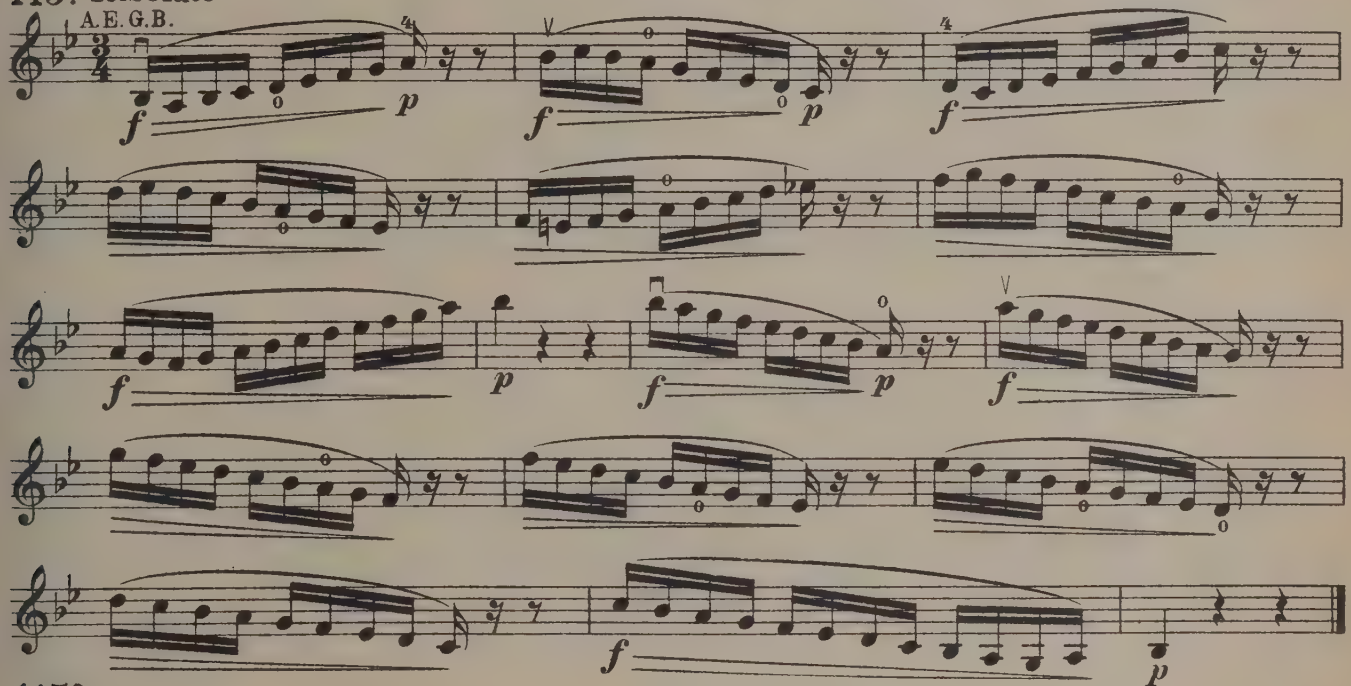
145c. Moderato.





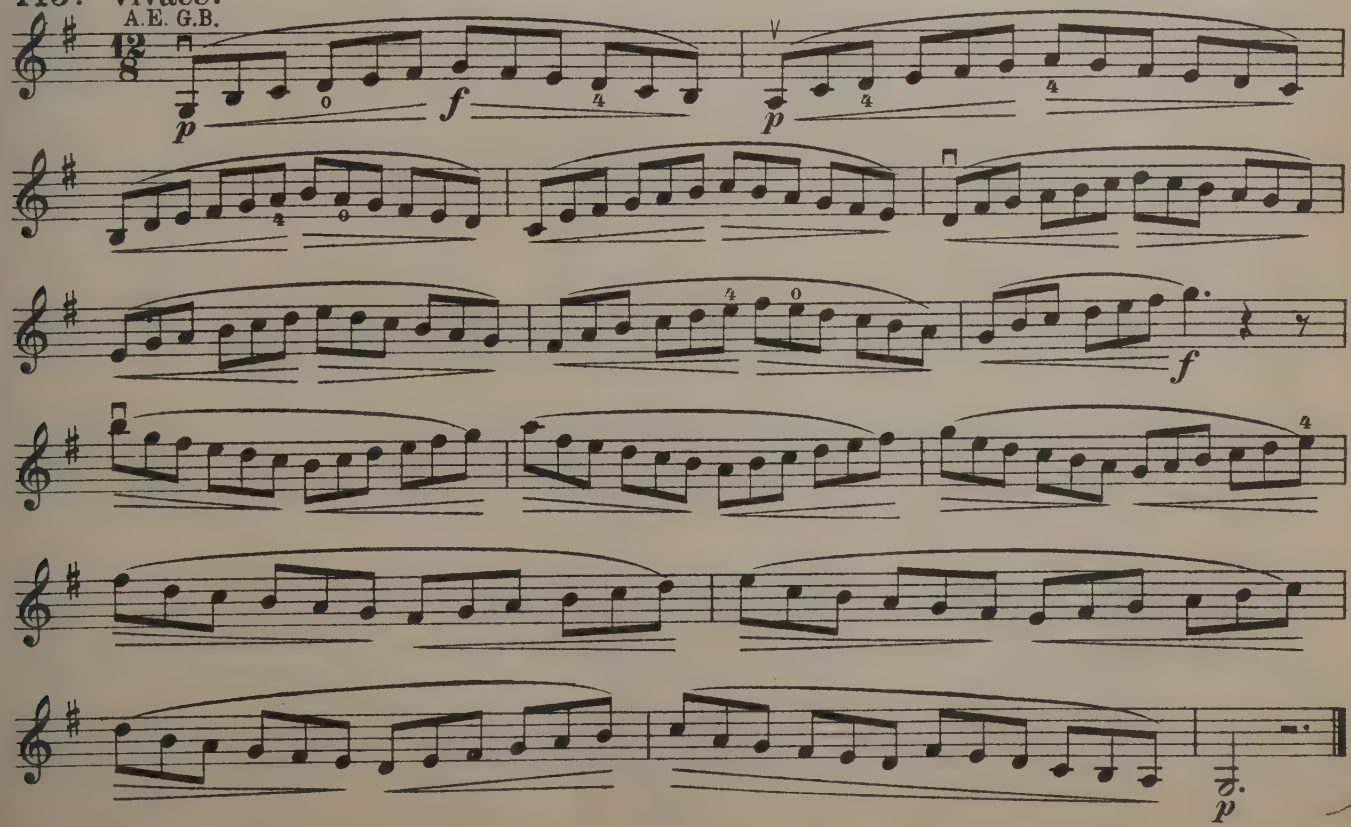
145d. Risoluto.

A.E. G.B.



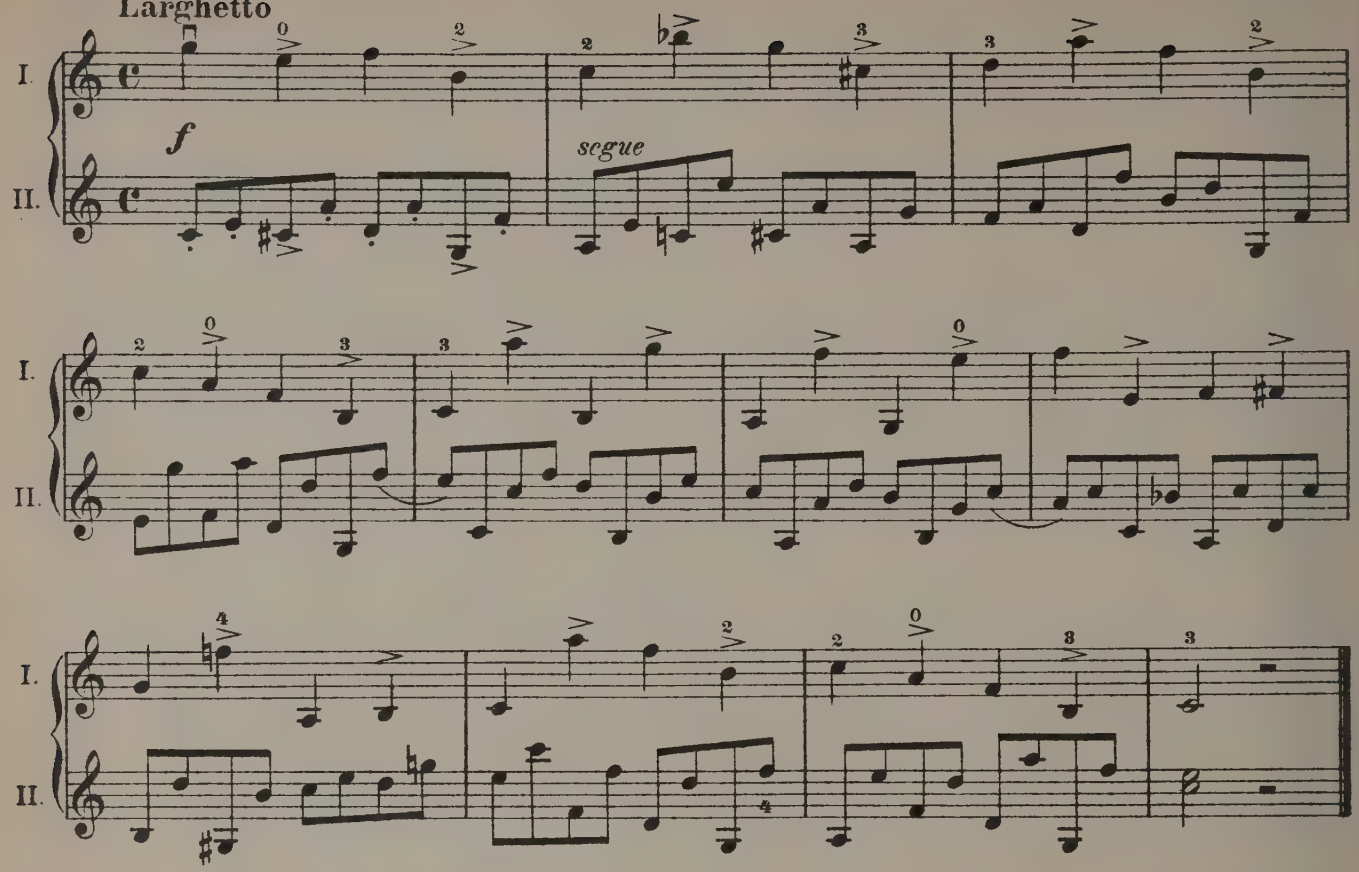
145e. Vivace.

A.E. G.B.



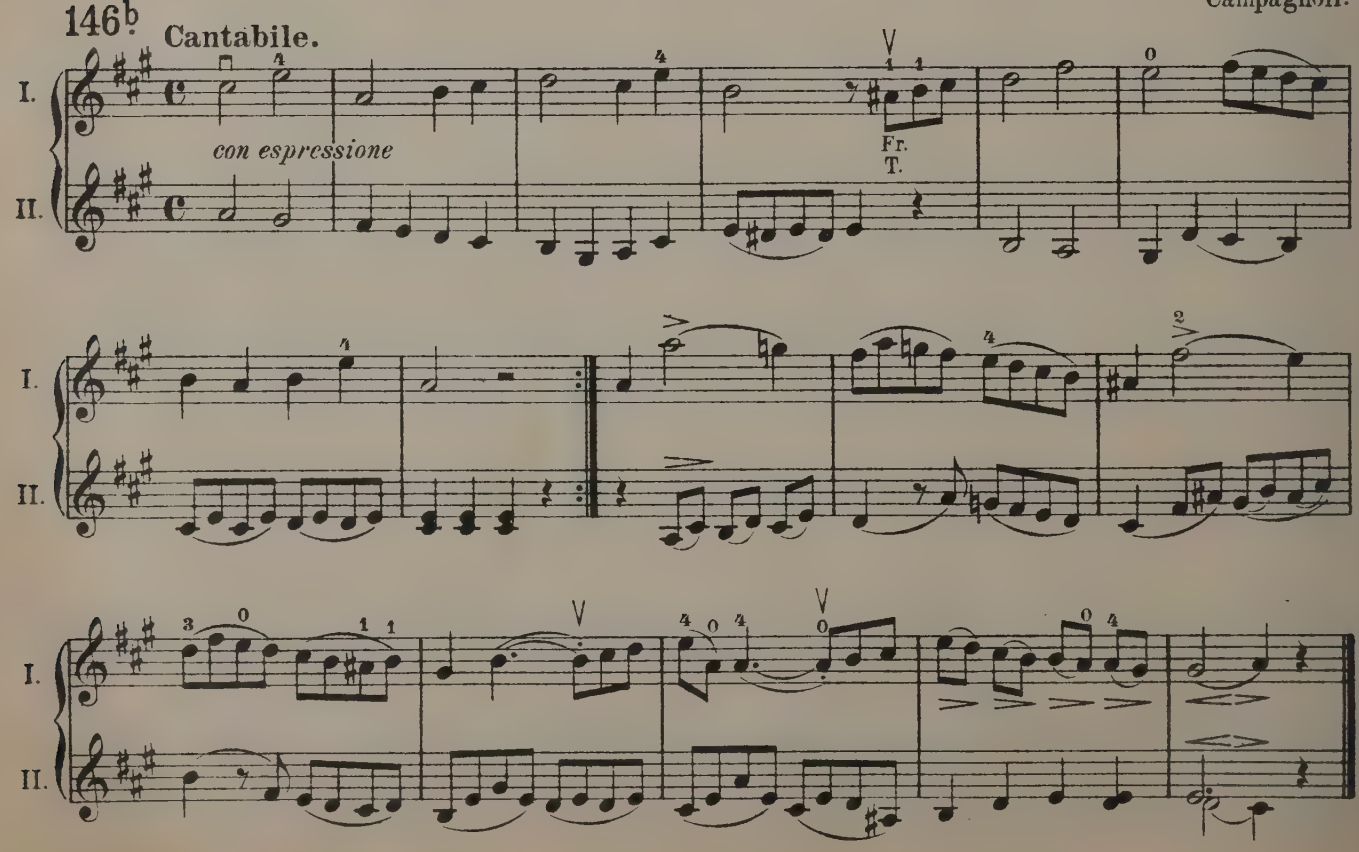
146a. Larghetto

Campagnoli.



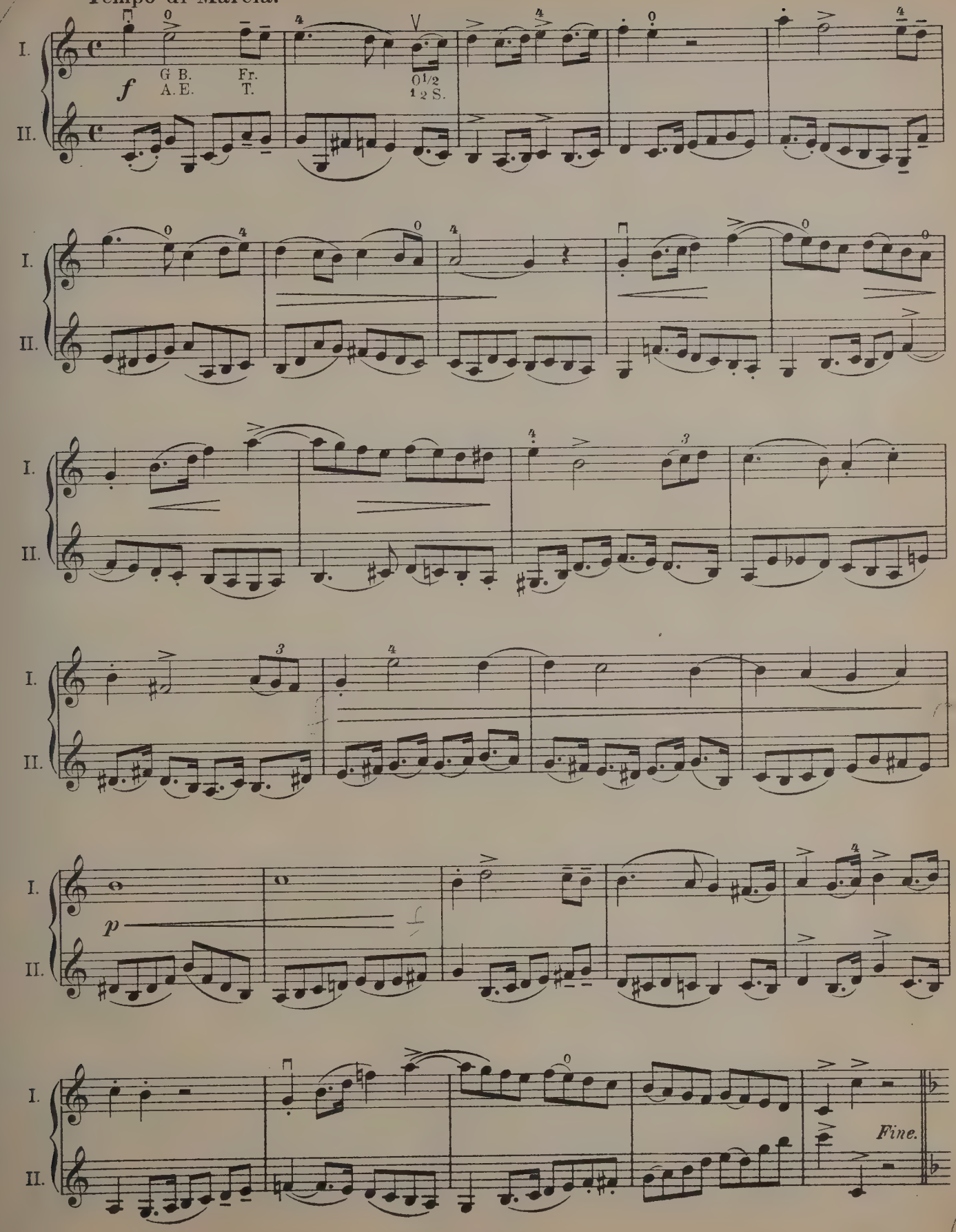
146b. Cantabile.

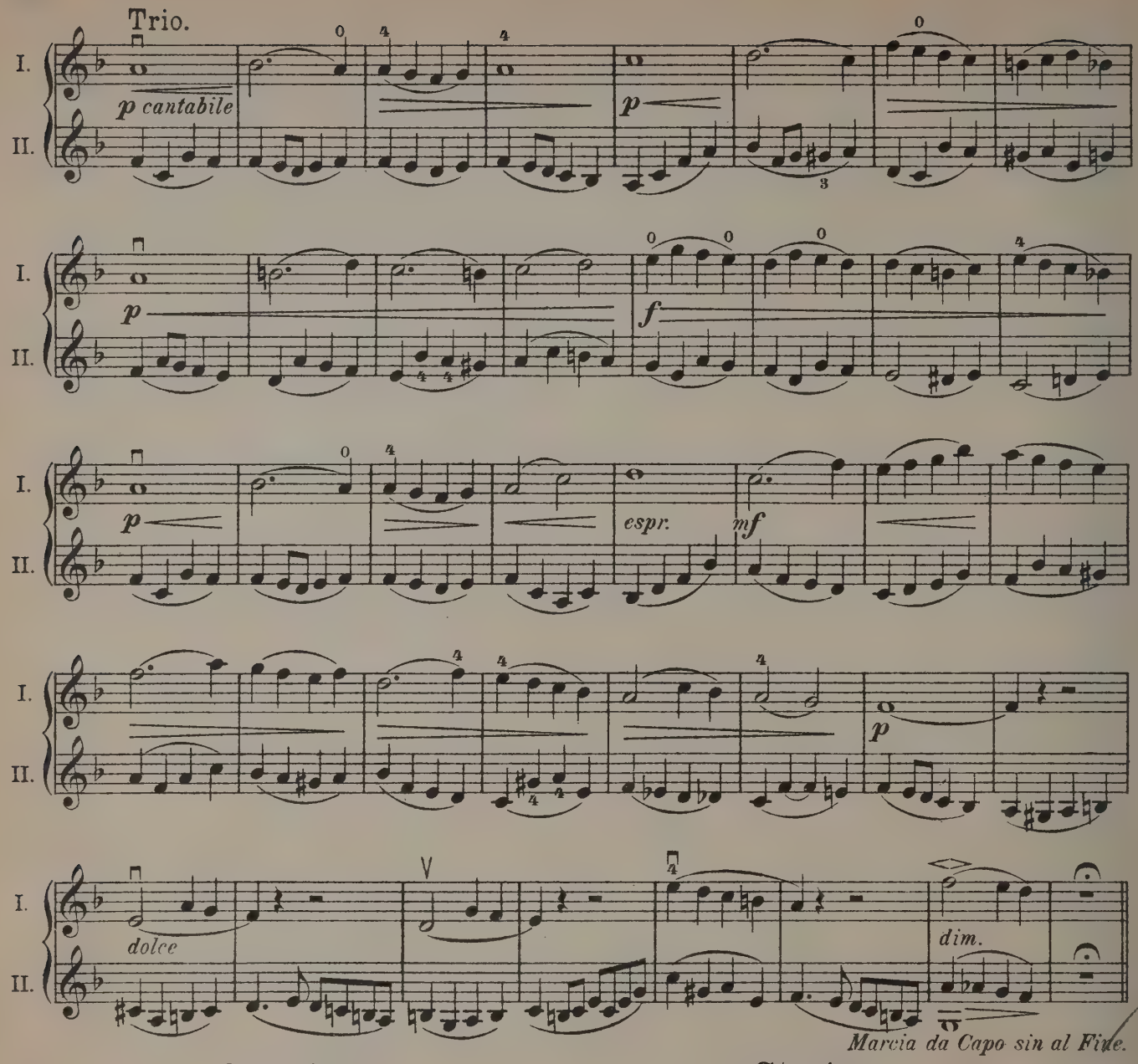
Campagnoli.



147.

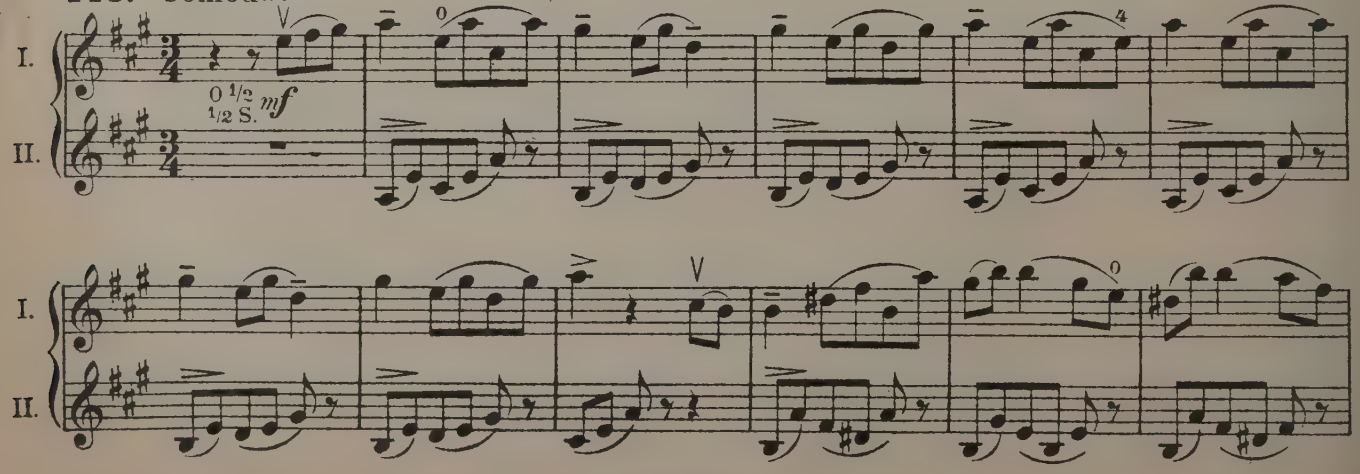
Tempo di Marcia.

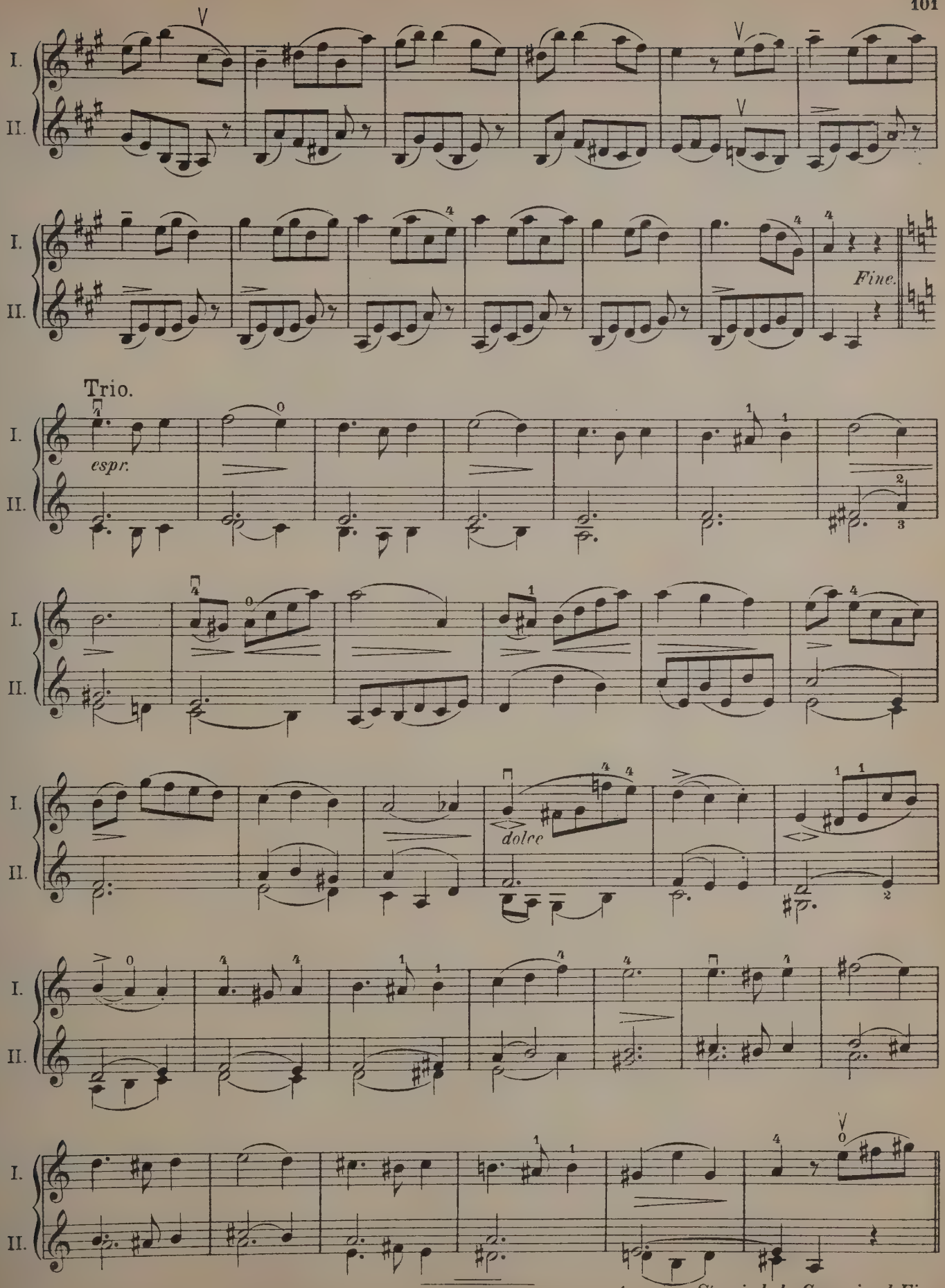




Steyrisch. | Styrian.

148. Comodo.





Steyrisch da Capo sin al Fine.

Violinschule

in

3 Bänden

von

Violin School

in

3 Volumes

by

JOSEPH JOACHIM

und

ANDREAS MOSER

I. Anfangsunterricht.
II. Lagenstudien.
III. Vortragstudien.

I. Instructions for Beginners.
II. Studies in Positions.
III. Studies in Rendering and Performance.

English translation by Alfred Moffat.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen,
sind vorbehalten.

I$^{b}_{=}$

Verlag und Eigentum für alle Länder
von
N. SIMROCK, G. m. b. H. in BERLIN.
LEIPZIG. — PARIS. — LONDON.

Schott & Co., London
157 and 159 Regent Street.

Alfred Lengnick & Co., London
14 Berners Street.

Copyright for the British Empire.

Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin.

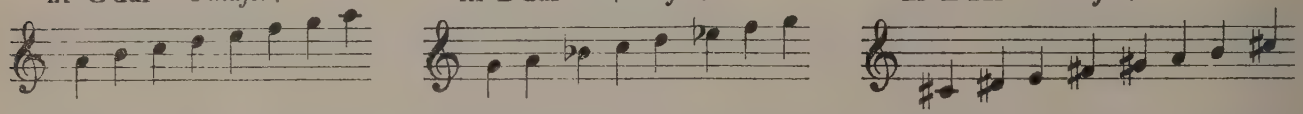
Printed by C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

Zweiter Teil.

Die Molltonarten.

Unsere jetzt gebräuchlichen harmonischen und melodischen Molltonleitern sind aus der äolischen Kirchentonart des Mittelalters hervorgegangen. Wenn wir von der 6. Stufe irgend einer Durskala die dieser Tonart entsprechende Oktavgattung bilden, z. B.

in C dur—*C major*: in B dur—*B♭ major*: in E dur—*E major*:



so erhalten wir den sogenannten äolischen Kirchenton, ein Gebilde, welches J. S. Bach, der auf der Grenzscheide zwischen mittelalterlichem und modernem Tonsystem stehende Großmeister, die Molltonleiter nannte, und in dieser Form seine Schüler auch lehrte.

Es mögen Gründe verschiedener Art dafür gesprochen haben, gerade die äolische Oktavgattung zum Ausgangspunkt für die moderne Molltonleiter zu wählen. Der einleuchtendste scheint der gewesen zu sein, daß, wie die jonische Tonart den Durgedanken verkörpert, so die äolische der prägnanteste Ausdruck des Moll ist. Bilden wir nämlich auf der 1., 4. und 5. Stufe einer jonischen (Dur-) Tonart die entsprechenden Dreiklänge, so erweisen sich diese sämtlich als harte, große; dasselbe Verfahren auf die äolische (Moll-) Tonleiter angewendet, ergibt den Gegensatz hierzu: lauter kleine, weiche Dreiklänge. Da nun diese Hauptakkorde, wenn richtig miteinander verbunden, die jeweilige Tonart in unzweideutiger Weise feststellen, so kann man die jonische Oktavgattung als den Träger unseres Dur-, die äolische als den Inbegriff des Mollgedankens ansehen. Ihrer Herkunft entsprechend sind einer Molltonart auch dieselben Versetzungszeichen vorgestellt, wie der Durtonart, von deren 6. Stufe sie abgeleitet ist; daher die Bezeichnung „Parallel-Tonarten" für C dur und a moll, B dur und g moll, A dur und fis moll usw.

Aus harmonischen Gründen (zur Bildung der authentischen Cadenz) und um der äolischen Oktavgattung einen Leitton zu geben, wie ihn die jonische besitzt, sah man sich veranlaßt, die 7. Stufe um einen chromatischen Halbton zu erhöhen, und kam so zu einer Form, die wir die harmonische Molltonleiter nennen*). Hauptmerkmal derselben ist das Intervall der übermäßigen Sekunde zwischen der 6. und 7. Stufe sowohl in steigender wie in fallender Richtung:

*) Da sie ihre Anerkennung bei den Theorikern erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, bei den praktischen Musikern sogar noch später fand, wird sie in vielen Lehrbüchern der darauffolgenden Epoche die „moderne" oder „neuere" Molltonleiter genannt; im Gegensatz zur melodischen, die sich außerordentlich rasch eingebürgert hat und deshalb für die ältere gehalten wurde.

Second Part.

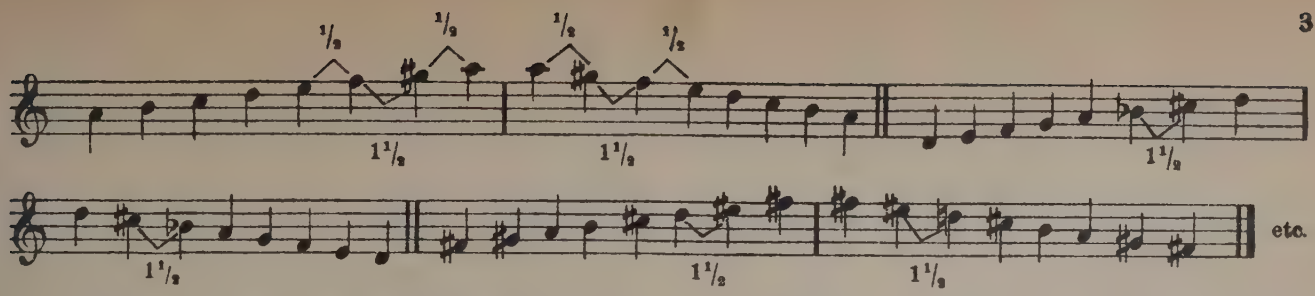
The Minor Keys.

The minor scales which we now use, both harmonic and melodic, have their origin in the Æolian church mode of the Middle Ages. If we take the sixth note of any scale, and form from it a corresponding scale of eight notes, for example,

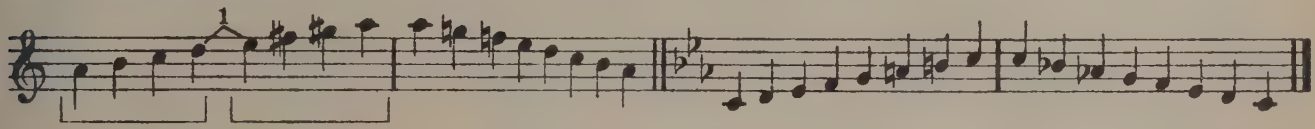
we obtain the so-called Æolian church mode, a structure which was named the Minor Scale by that great master J. S. Bach, who dwelt on the borders of the mediæval and the modern modal systems, and who taught it under this form to his pupils.

Various causes may have contributed to the choice of the Æolian mode as a basis for the construction of the modern minor scale. The most evident seems to be, that just as the Ionian mode embodies the idea of the major, so does the Æolian express that of the minor. For if we consider the triads built on the first, fourth, and fifth degrees or notes of an Ionian (major) scale, we find them to be vigorous major triads; while the same process applied to the Æolian (minor) scale produces on the contrary only plaintive minor triads. Now as these principal triads, if correctly associated with one another, indisputably determine the respective signatures, we can look upon the Ionian scale as the forerunner of our major mode, and on the Æolian as containing our idea of the minor. In accordance with its origin the minor scale is also represented by the same signature as the major scale from whose sixth degree it proceeds; hence we have the term "relative scales" for C major and A minor; B♭ major and G minor; A major and F♯ minor, etc.

For harmonic reasons (those connected with the formation of the authentic, or perfect, cadence), and in order to provide the Æolian scale with a leading note like that possessed by the Ionian, it was found necessary to raise the seventh degree one half-tone; thus we arrived at the form known as the harmonic minor scale.) Notable in this scale is the interval of the augmented second, which occurs between the sixth and seventh degrees, both in ascending and in descending.*

**) As this scale was first recognised by theorists in the middle of the eighteenth century, and by practical musicians at an even later date, it was termed the "modern" or "new" scale, in opposition to the melodic minor scale, which, having become very quickly popular, was on that account generally held to be the older of the two.*

Da jedoch die übermäßige Sekunde beim Chorgesang nicht leicht zu intonieren ist, zudem durch ihre Stellung (sie ist zu beiden Seiten von kleinen Sekunden eingeschlossen) eine zwar charakteristische, aber immerhin holperige Leiter verursacht, so kam man aus melodischen Gründen auf folgendes Auskunftsmittel: Man erhöhte in aufsteigender Richtung nicht nur die 7., sondern auch die 6. Stufe der ursprünglichen äolischen Tonart, indem vor die betreffenden Noten nur diesem vorübergehenden Zwecke dienende Erhöhungszeichen (französisch: „accidents"; englisch: „accidentals") gesetzt wurden; in absteigender Richtung aber blieb die ursprüngliche Form der äolischen Leiter unberührt. Unsere jetzt gebräuchliche melodische Molltonleiter hat demnach folgende Gestalt:

As, however, the interval of the augmented second was difficult of execution in choral singing, and as it also, owing to its position (it is shut in on both sides by a minor second), produced a characteristic, but at the same time a somewhat halting scale, the following expedient was, for melodic reasons, arrived at. In the ascending scale not only the seventh degree of the original Æolian mode was raised, but also the sixth degree, by means of accidentals (French "accidents") placed before these notes. As the raised notes resumed their primary position in the descending scale, the original form of the Æolian mode remained unaltered. The melodic minor scale now in use has therefore the following form:



Sie besteht, wie die Klammern andeuten, in aufsteigender Linie aus einem Moll-Tetrachord (dorisch oder äolisch), dem in der Entfernung eines Ganztones ein Dur-Tetrachord (jonisch oder mixolydisch) angefügt ist. In absteigender Richtung fallen die zufälligen Versetzungszeichen weg, bleiben also die Töne der betreffenden Dur-Tonleiter bestehen, von der die Mollskala abgeleitet ist, das heißt die ursprüngliche äolische Kirchentonart.

Dieselben Gründe nun, die s. Zt. zur Bildung der melodischen Leiter führten, nämlich die Intonationsschwierigkeit der übermäßigen Sekunde, sprechen dafür, auch beim Anfangsunterricht im Violinspiel der melodischen Molltonleiter den Vortritt zu lassen, und das Studium der harmonischen erst vorzunehmen, wenn der Schüler mit dem Griffbrett vertrauter geworden ist, resp. sein Ohr und Vorstellungsvermögen die nötige Schulung erfahren haben. Wenn einige neuere Autoren in ihren Klavier- und Violinschulen mit der harmonischen Skala beginnen, so mag das beim Klavier, das ja ein vorzugsweise harmonisches Instrument ohne Intonationsschwierigkeiten ist, hingehen. Auf der Violine aber, deren Hauptaufgabe das melodische Element ist, soll zuerst das gepflegt werden, was ihrem Wesen am meisten entspricht. Überdies wird der musikalische Horizont eines Anfängers im Violinspiel zunächst kaum über die einfachen Gebilde des Volksliedes und leichter Tanzformen hinausgehen; und deutsche Volkslieder, in denen das Intervall der übermäßigen Sekunde vorkommt, dürften sehr selten sein.

In the ascending notes it consists, as indicated by the slurs, of a minor tetrachord (Dorian or Æolian), to which is joined, at an interval of one whole-tone, a major tetrachord (Ionian or Mixolydian). In the descending scale the accidentals are omitted and the notes remain the same as those of the corresponding major scale from which the minor, or original, Æolian church mode proceeded.

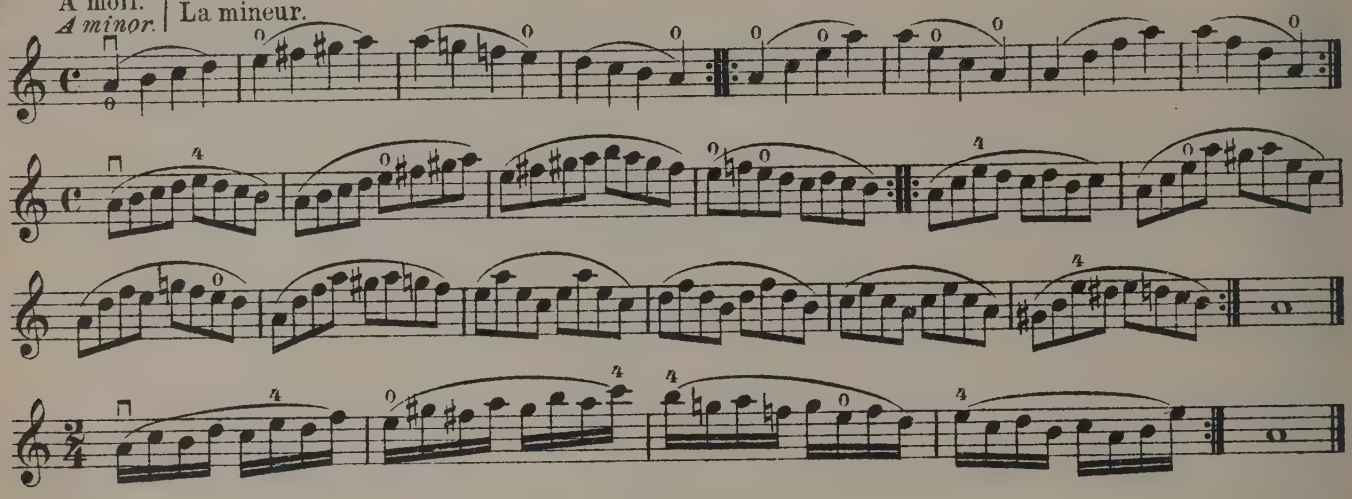
The reason which led to the formation of the melodic scale, namely, the difficulty of intonation caused by the augmented second, may thus serve as a precedent in adopting the melodic minor scale for teaching to beginners on the violin, and the study of the harmonic minor may be taken up when the pupil has beocme better acquainted with the fingerboard of his instrument, and after his ear has had the necessary training. The fact that some recent authors begin with the harmonic minor scale in their pianoforte tutors is quite justifiable, because the piano is an harmonic instrument, of which the study involves no difficulty in regard to intonation. But on the violin, which is especially a melodic instrument, that which is most in accordance with its nature should be attended to first. Added to this, the musical horizon of our beginner should not extend in the meantime beyond the simple structure of folk-song and dance; and German folk-songs which contain the augmented second are rarely to be met with.

Da wir einige Molltetrachorde schon bei der Einführung der zweiten Griffart kennen gelernt haben, so kann nunmehr die Erweiterung eines solchen zur aufsteigenden melodischen Leiter durch Anfügung eines Durtetrachordes im Abstand eines Ganztones ohne weiteres erfolgen. Die Ausführung der fallenden melodischen Skala ergibt sich aus den anderen Griffarten und den „Tonleiterstudien über 4 Saiten" ganz von selbst.

As we have already made the acquaintance of some minor tetrachords when considering the second kind of stopping, we can now without further delay extend these in the ascending melodic scale, by adding a major tetrachord, with a wholetone interval between the two. The execution of the descending scale is naturally included in the study of the other kinds of stopping, and in the exercises on the "Scales over the four strings."

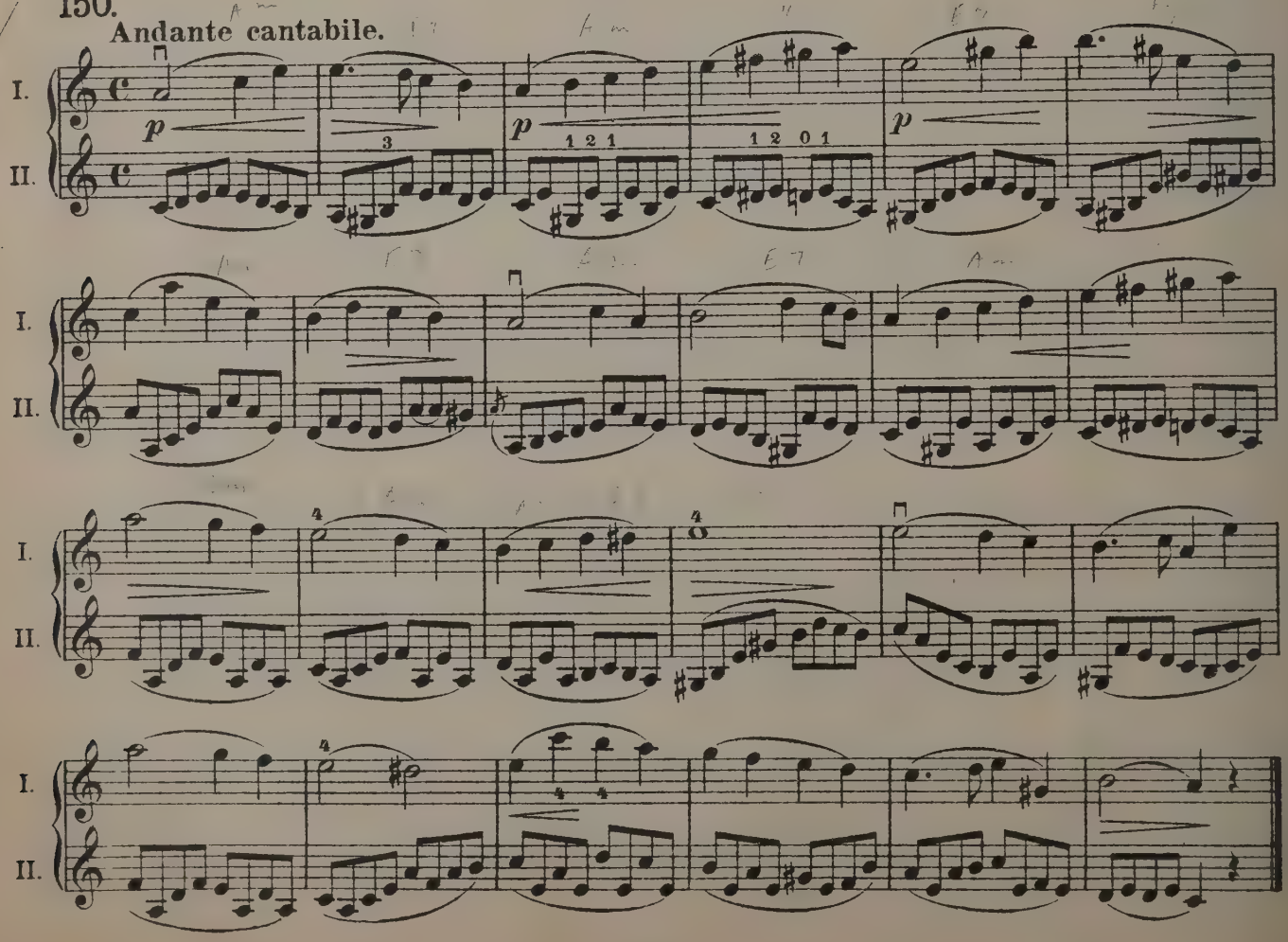
149.

A moll. | *A minor.* | La mineur.

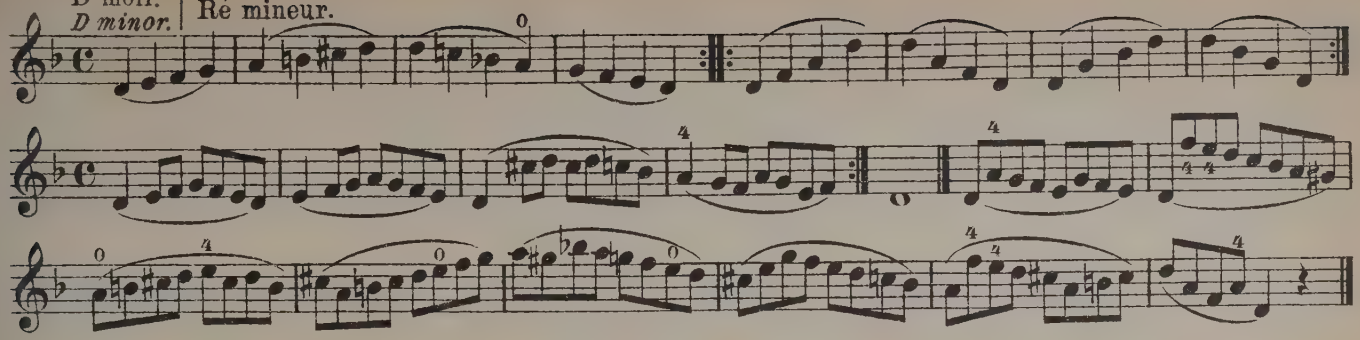


150.

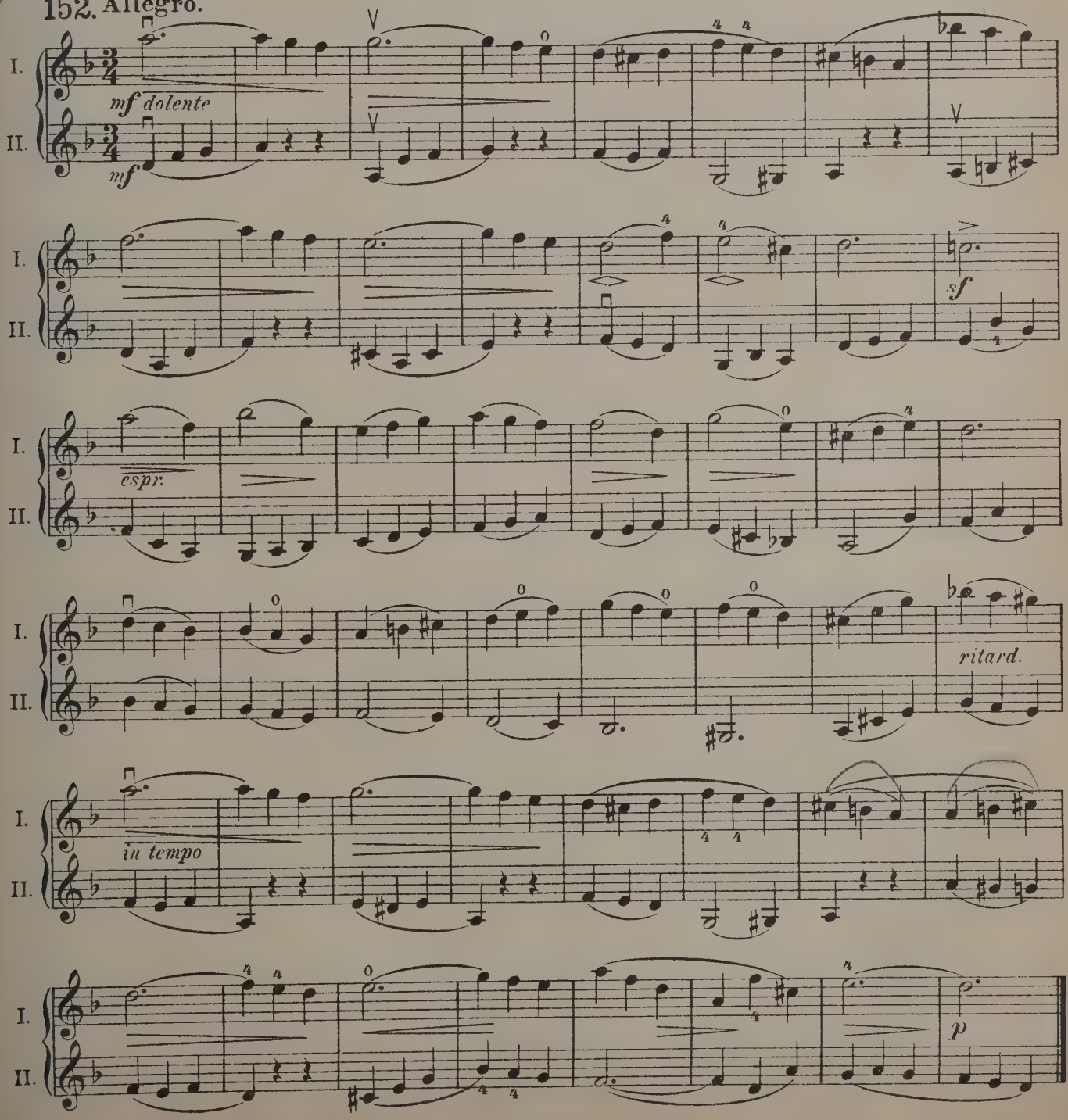
Andante cantabile.



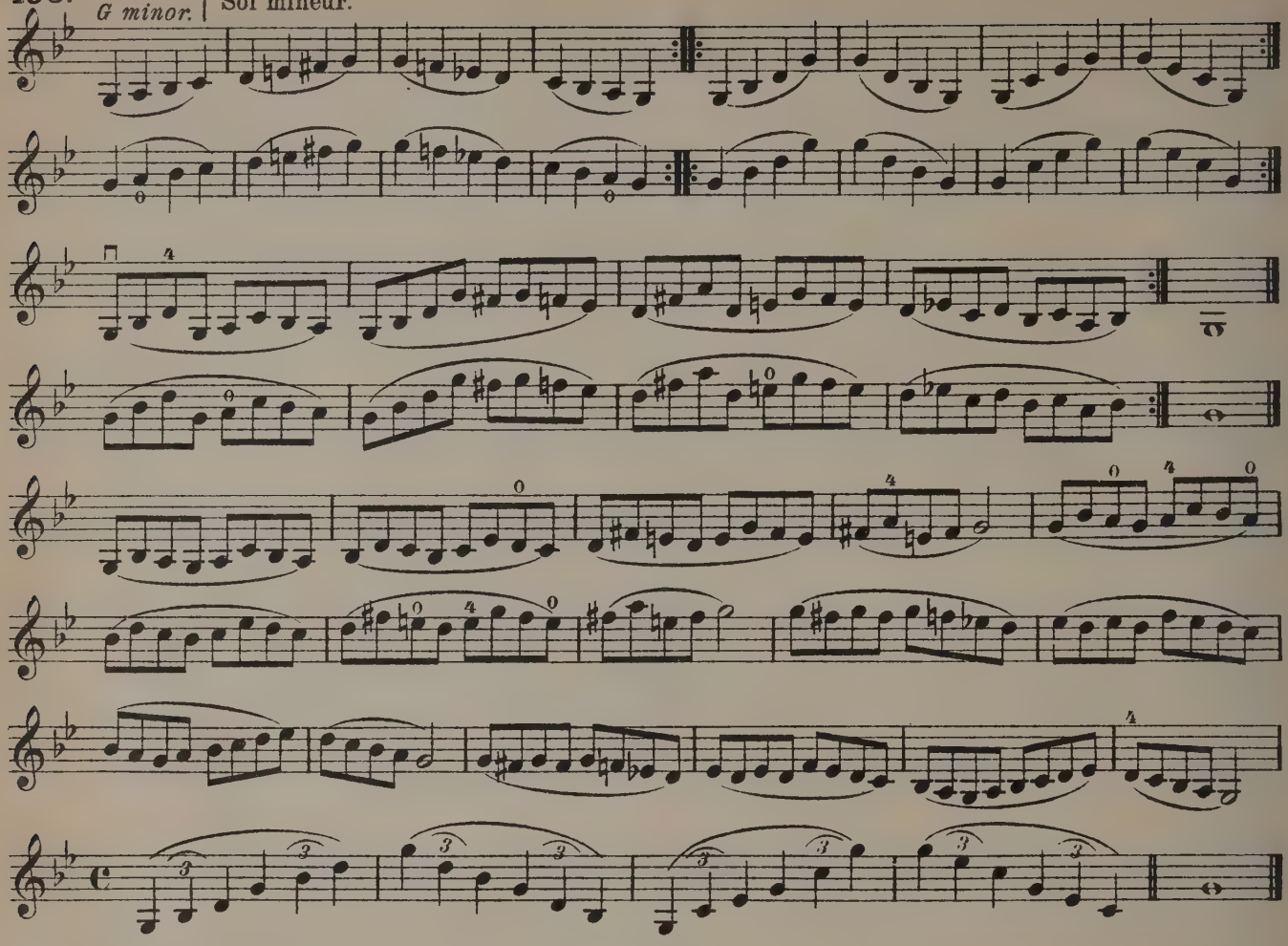
151. D moll. *D minor.* | Ré mineur.



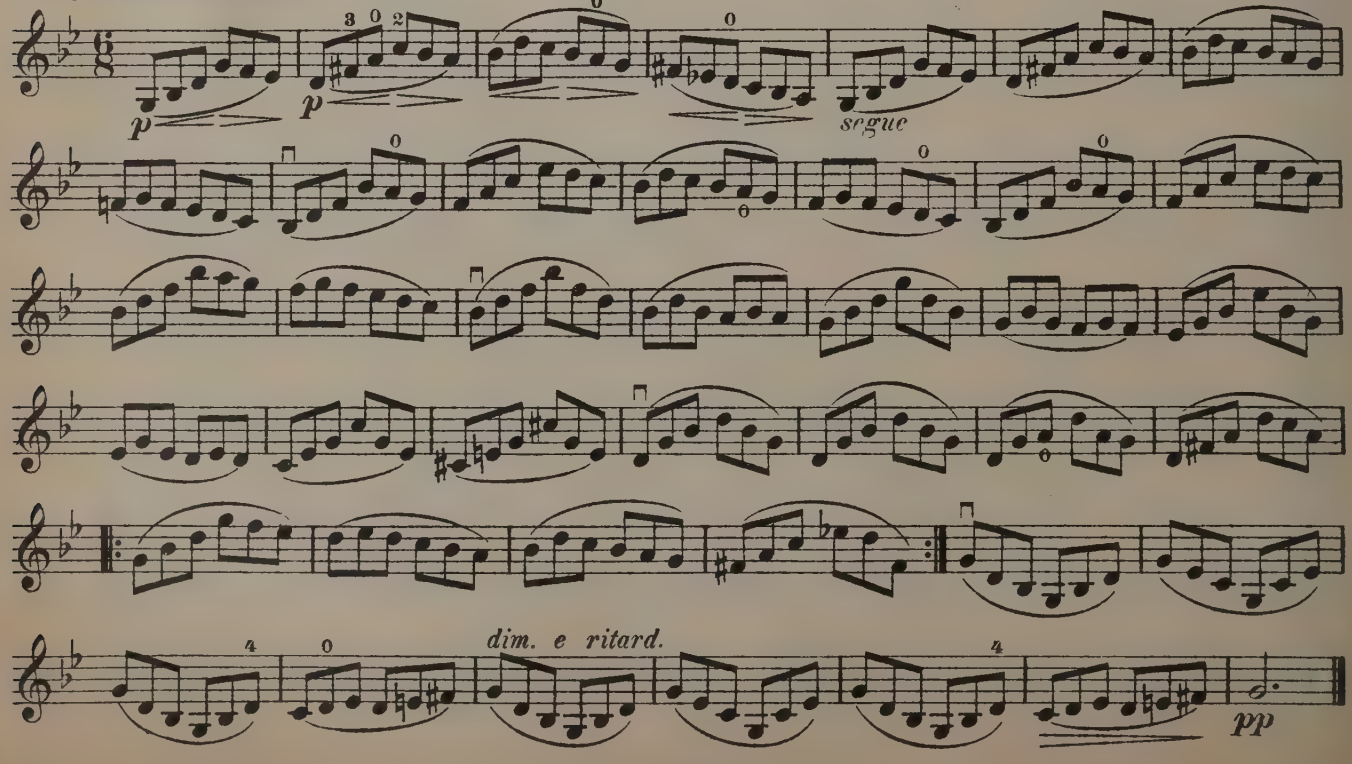
152. Allegro.



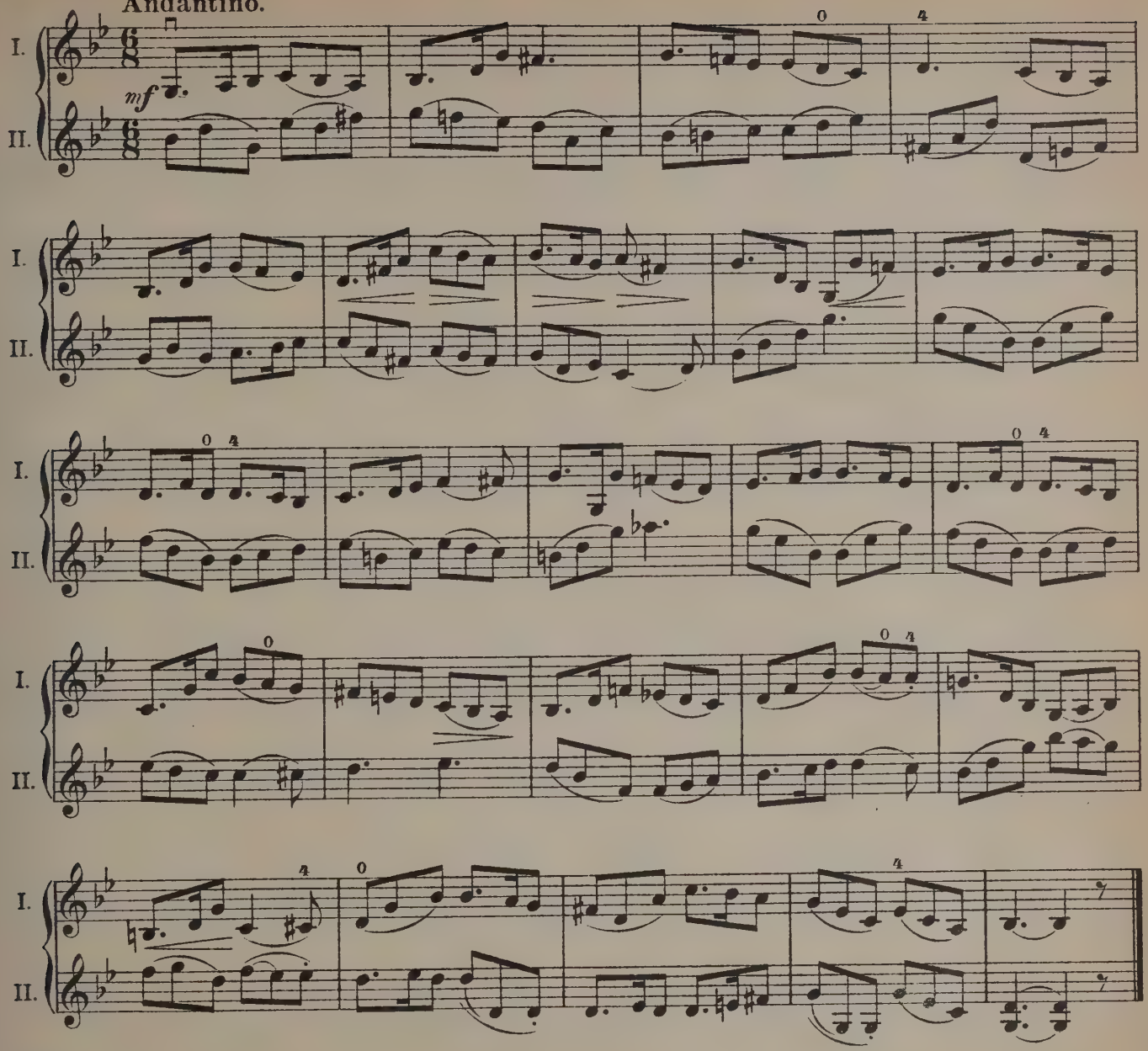
153. G moll. *G minor.* | Sol mineur.



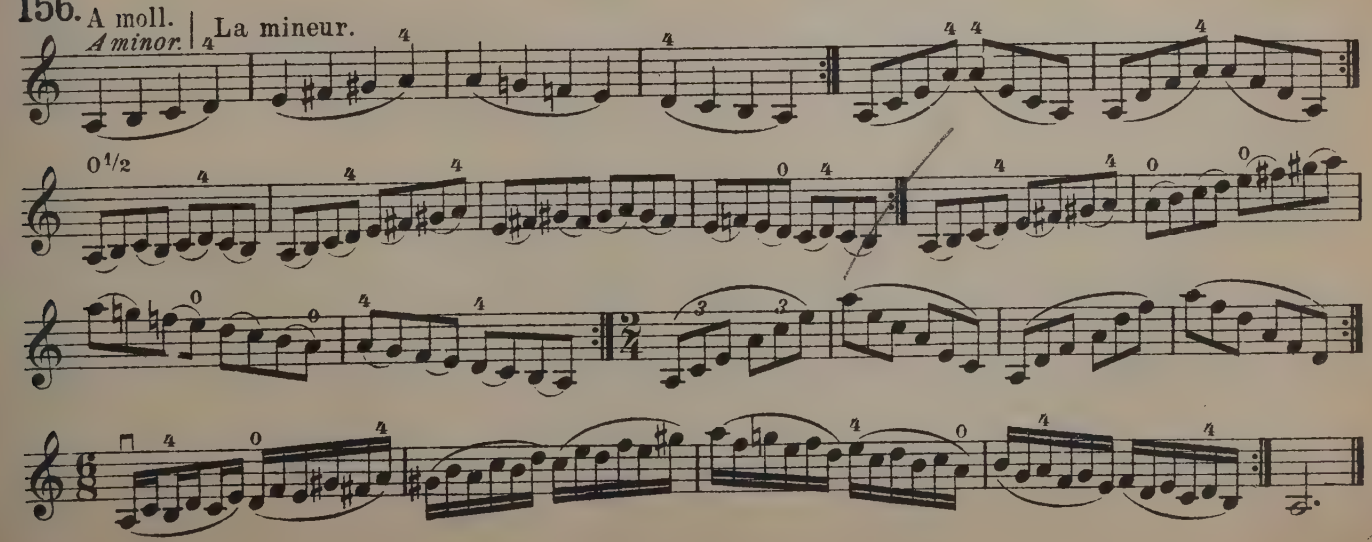
154. Appassionato.



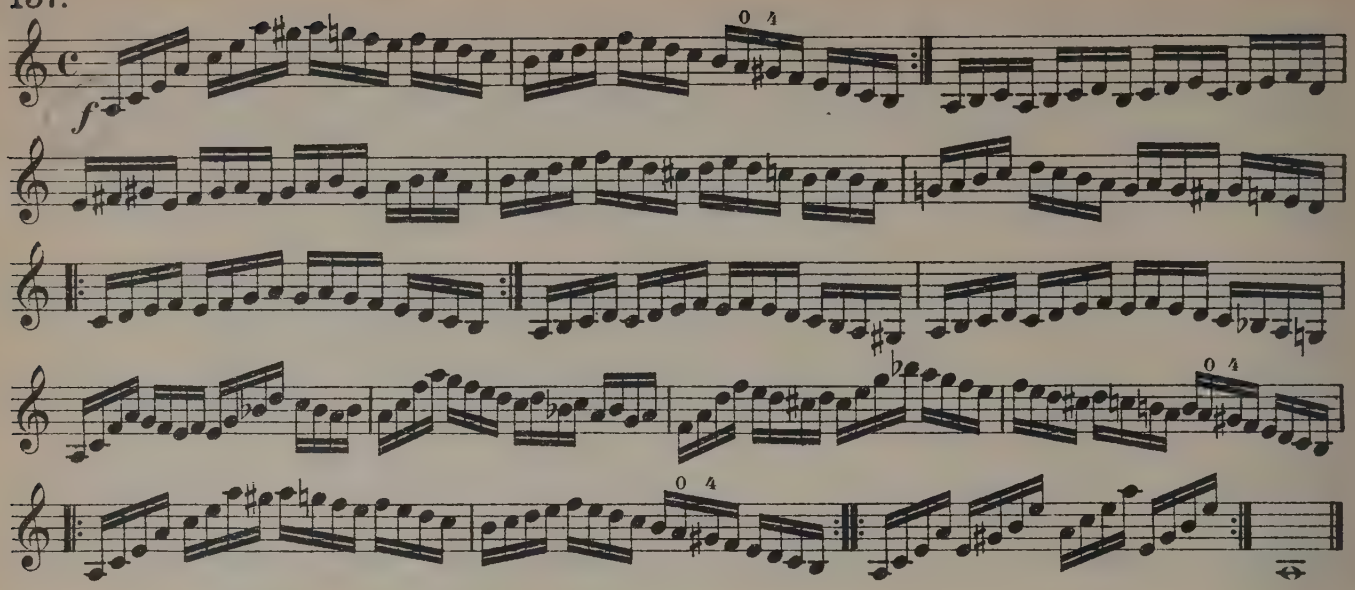
155. Andantino.



156. A moll. *A minor.* | La mineur.

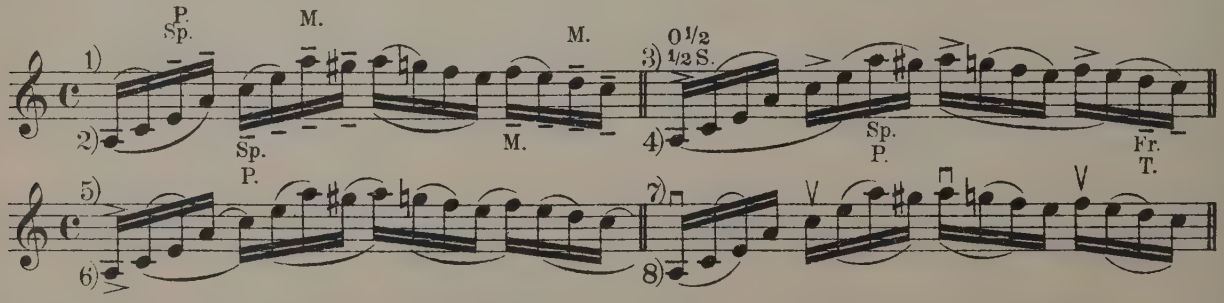


157.



Die vorstehende Etüde soll mit allen Stricharten ausgeführt werden, die der Schüler bis jetzt kennen gelernt hat, und zwar: mit breiten Strichen im Andante- O½, im Moderato- O⅓ und im Allegro-O¼. (Die Verkürzung der oberen Bogenhälfte für die schnelleren Zeitmasse geschieht dadurch, dass man den Abstrich nicht bis zur äussersten Spitze zieht und mit dem Aufstrich nicht ganz die Mitte erreicht). Hierauf nehme man die Bindungsstricharten vor, nud zwar: zwei Noten in einem Strich mit O½ in mässigem, mit O⅓ oder O¼ in rascherem Zeitmass, vier Noten in einem Strich mit O½, acht Noten mit G B.. Dann übe man die Etüde aus dem Handgelenk in der Mitte, an der Spitze und am Frosch des Bogens. Zum Schluss studiere man die combinierten Stricharten, und zwar:

The foregoing studies should be practised with the different kinds of bowing that the pupil has already had, viz: with broad strokes in andante U½, in moderato U⅓, and in allegro U¼. (Short strokes with the upper half of the bow in quick tempi are executed in such a way that in the down-strokes the point of the bow is not quite reached, nor the middle of the bow in the up-strokes). The following kinds of bowing should be practised: two notes in one stroke with U½, moderato tempo; the same with U⅓ or U¼ in quicker tempo; four notes in one stroke with U½; eight notes with WB. The studies must then be practised from the wrist with the middle, point, and nut of the bow, and finally, with a combination of these different bowings, as follows:

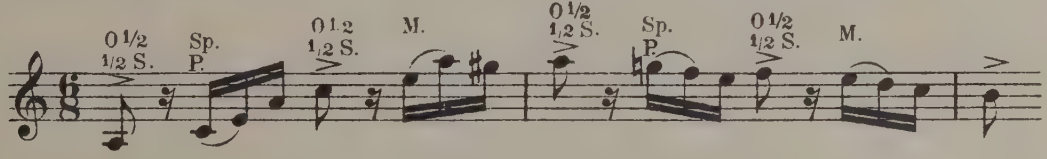


Die Ausführung der Stricharten 1–4 ist schon erörtert worden, dafür begegnen uns 5, 6, 7 und 8 zum ersten Mal. Nº 5 ist mit O½ zu üben, von den beiden Noten auf einen Strich ist die zweite, angebundene, als die wichtigere (gutes Taktteil) dadurch zu charakterisieren, dass man ihr etwas mehr Bogen gibt als der ersten. Nº 6 soll mit G B gespielt und hierbei die letzte der 4 gebundenen Noten als die wichtigste empfunden werden. Man hüte sich aber beim Charakterisieren der Stricharten ja vor Übertreibungen!. Um der Strichart Nº 7 die richtige Physiognomie zu geben, dürfen wir nicht von der Ökonomie des Bogens ausgehen, sondern von der musikalischen Grammatik. Würden wir das erstere

Nos 1 to 4 have already been discussed. The bowings contained in Nos 5, 6, 7 and 8, are met with for the first time. Nº 5 is to be practised with U½, of the two notes in one stroke, the slurred second note, falling as it does on the accented part of the bar, must be considered the more important, it therefore receives more bow than the other. Nº 6 should be played with WB. and here the last of the slurred notes must be treated as the most important. But in differentiating these various kinds of bowing, let all exaggeration be avoided. We do not base our characterisation of the distinctive qualities of Nº 7 on the division of the bow, but rather on the laws of music. It might at first

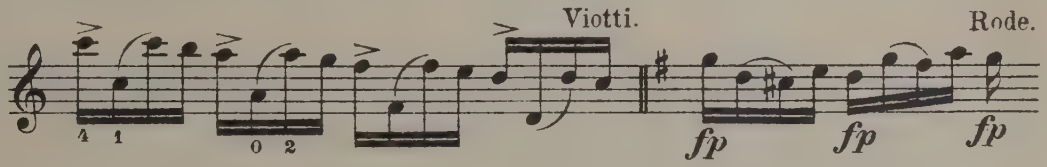
tun und mit anscheinender Logik sagen: zwei auf einen Strich geschleifte Töne erhalten selbstverständlich mehr Bogen als der Einzelton, so käme eine ganz falsch accentuirte Strichart zum Vorschein. Wir müssen vielmehr fragen: welche von den vier Noten, auf die diese Strichart in regelmässiger Wiederkehr verteilt ist, erscheint als die Hauptsache? Antwort: Die erste (als rhythmisch betont) ist die wichtigste und beansprucht deshalb den längeren Strich, die vierte ist die unbedeutendste und erhält dementsprechend wenig Bogen. Am besten kommt man bei dieser Strichart zu einer sinngemässen Bogeneinteilung, wenn man als Vorübung die vier Noten in den 6/8 Rhythmus bringt, wobei sich die richtige Betonung von selbst ergiebt:

sight appear logical that two notes slurred in one stroke should receive more bow than a single note, but if this were carried out it would result in an entirely false accentuation. The question that lies before us is therefore, which of these four notes, regularly following each other in one bow-stroke, is to be considered the most important? Answer: the first, being the rhythmically accented note, is the most important, and demands the longer bow; the fourth, being of less consequence, receives correspondingly less amount of bow. The best way to treat this kind of bowing in order to get the proper division of the bow, is to practise the four notes, to begin with, in 6/8 time; the correct accent then becomes apparent.



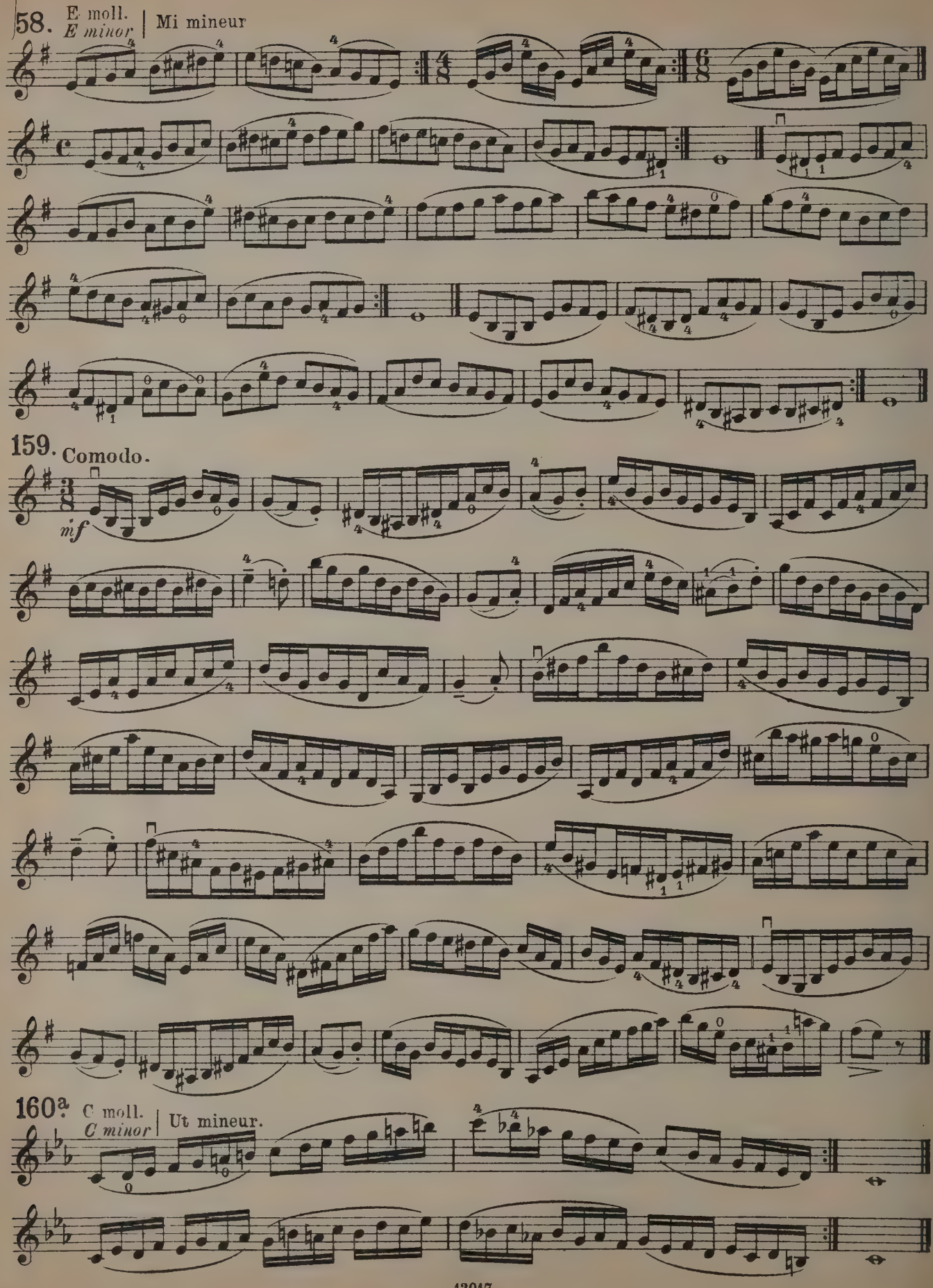
Es sei nochmals eindringlich wiederholt, dass man sich bei der Anwendung dieser Strichart auf vier der Zeit nach völlig gleichwertige Töne jeder Übertreibung zu enthalten hat, damit eine an und für sich vielleicht richtig empfundene Sache nicht in philiströse Manier ausarte! Ein anderes ist es, wenn der Componist drastische Accente ausdrücklich wünscht und vorschreibt, wie z. B. Viotti in seinem 24. Concert (H moll) oder Rode in seinem 8. Concert (E moll):

It must once more be urgently impressed on the student that in practising this kind of bowing on four notes of equal value, every exaggeration is to be avoided, in case that which is excellent in itself should degenerate into vulgarity. It is quite another thing when the composer expressly desires and prescribes emphatic accentuation, as, for instance, Viotti in his 24th concerto in B minor, or Rode in his 8th concerto in E minor.

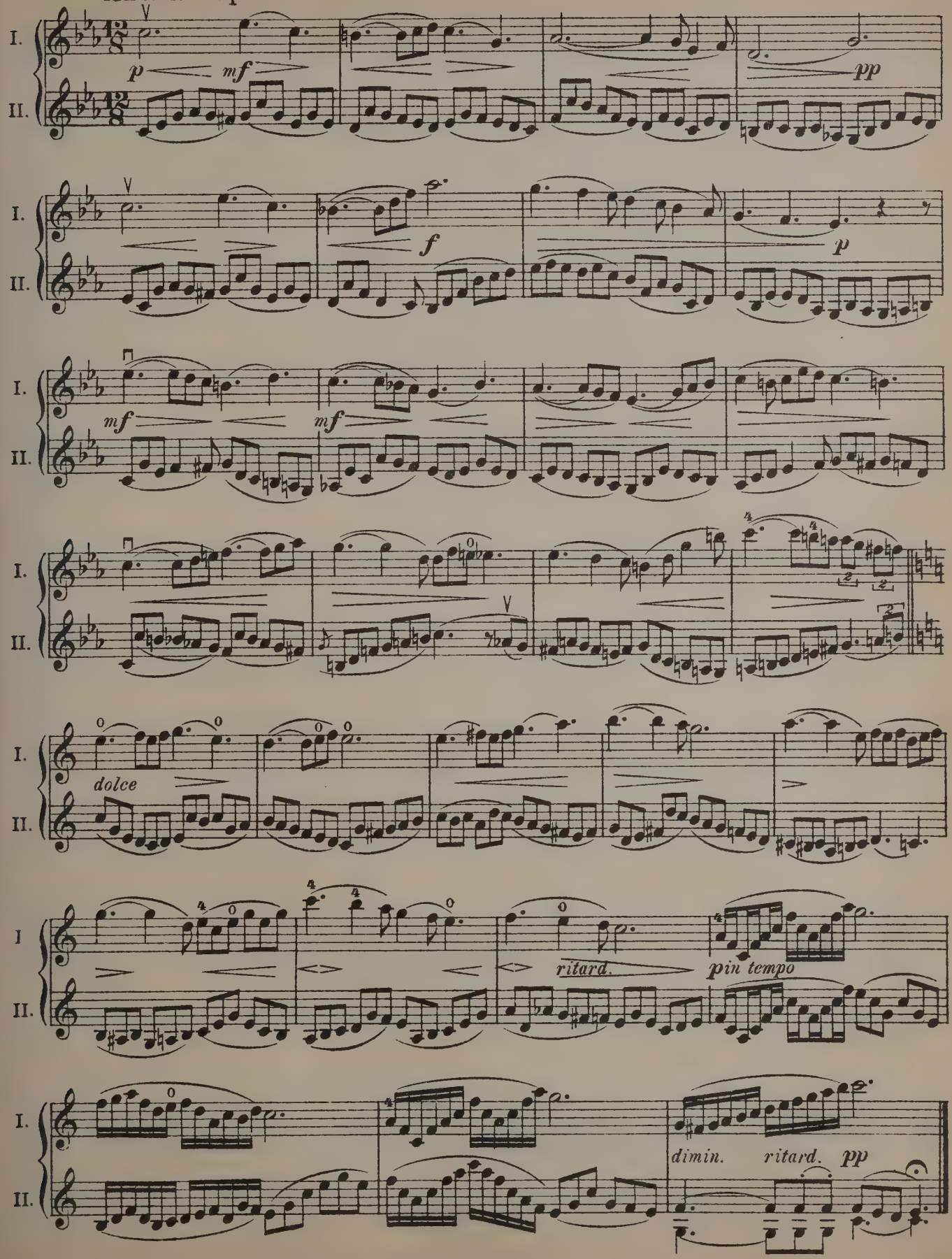


Eine ähnliche Überlegung wie die 7. Strichart erfordert Nº 8, nur ist die Ausführung derselben weit einfacher. Hier verteilt sich die Strichart in regelmässiger Wiederkehr auf acht Töne in zwei Gruppen. In der ersten davon ist die abgetrennte Note als vierte die unbedeutendste, in der zweiten Gruppe dagegen die Einzelnote die wichtigste, weil die erste. Bei der Ausführung empfiehlt es sich deshalb, mit dem drei gebundenen Noten der ersten Gruppe den Bogen nicht bis zur äussersten Spitze zu ziehen und die darauffolgende Einzelnote (Aufstrich) stumpf-weich aus dem Handgelenk zu machen. Mit der Einzelnote der zweiten Gruppe führe man hierauf den Bogen in flottem Abstrich zu Ende und schliesse die drei geschleiften Töne in ruhigem Aufstrich an.

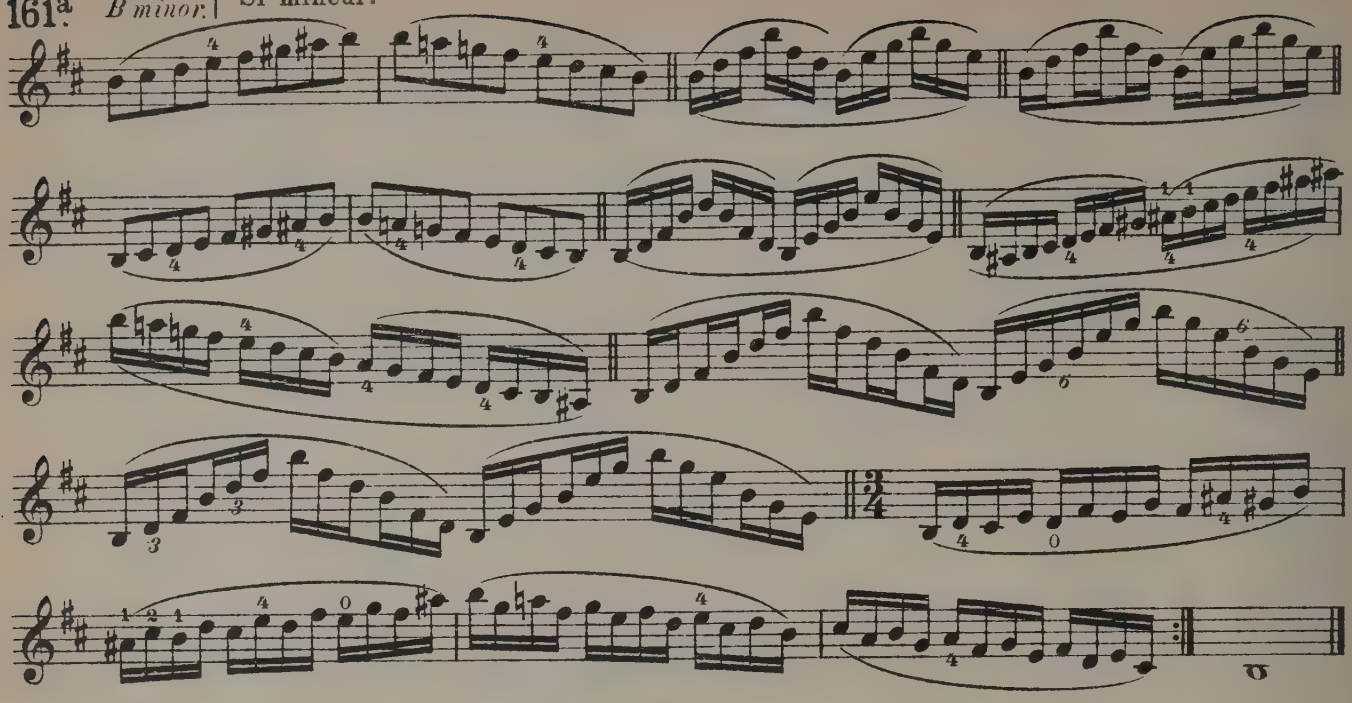
Somewhat similar considerations are demanded by Nº 8, but its execution is much simpler than that of Nº 7. Here the bowing is arranged so as to repeat itself regularly over eight notes in two groups. In the first group, the separate note, being the fourth, is the least important; the single note, in the second group is, on the contrary, the most important, owing to its being the first of the group. In playing the three slurred notes of the first group, therefore, the bow should not be drawn to its extreme point, and the short, soft, single note (up-bow) must come from the wrist. With the single note of the second group the bow must be carried to its point with a swift down-stroke, the three remaining slurred notes are then smoothly executed by the ascending bow.


58. E moll. E minor | Mi mineur
159. Comodo.
mf
160a. C moll. C minor | Ut mineur.

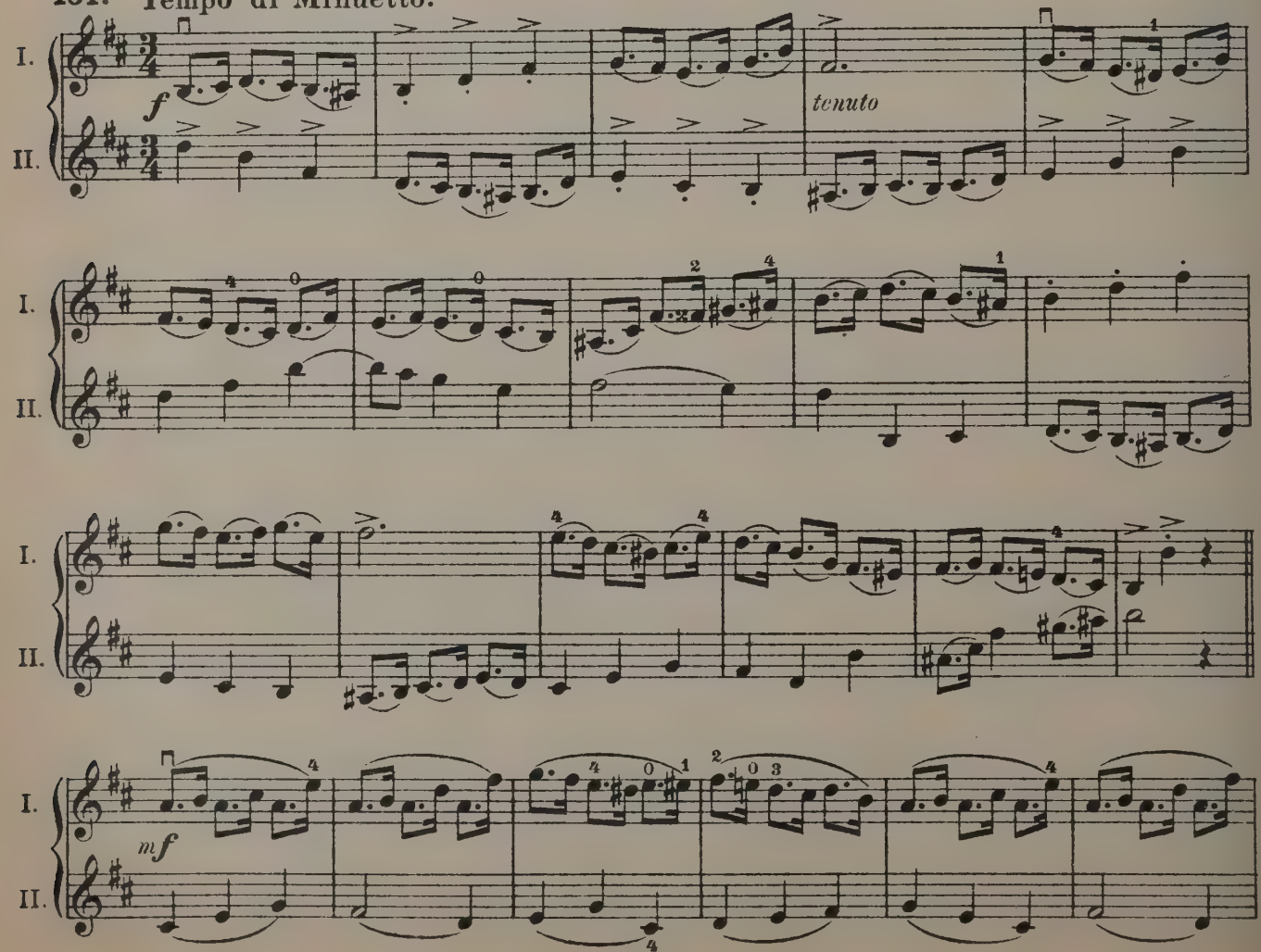
160b Andante espressivo.

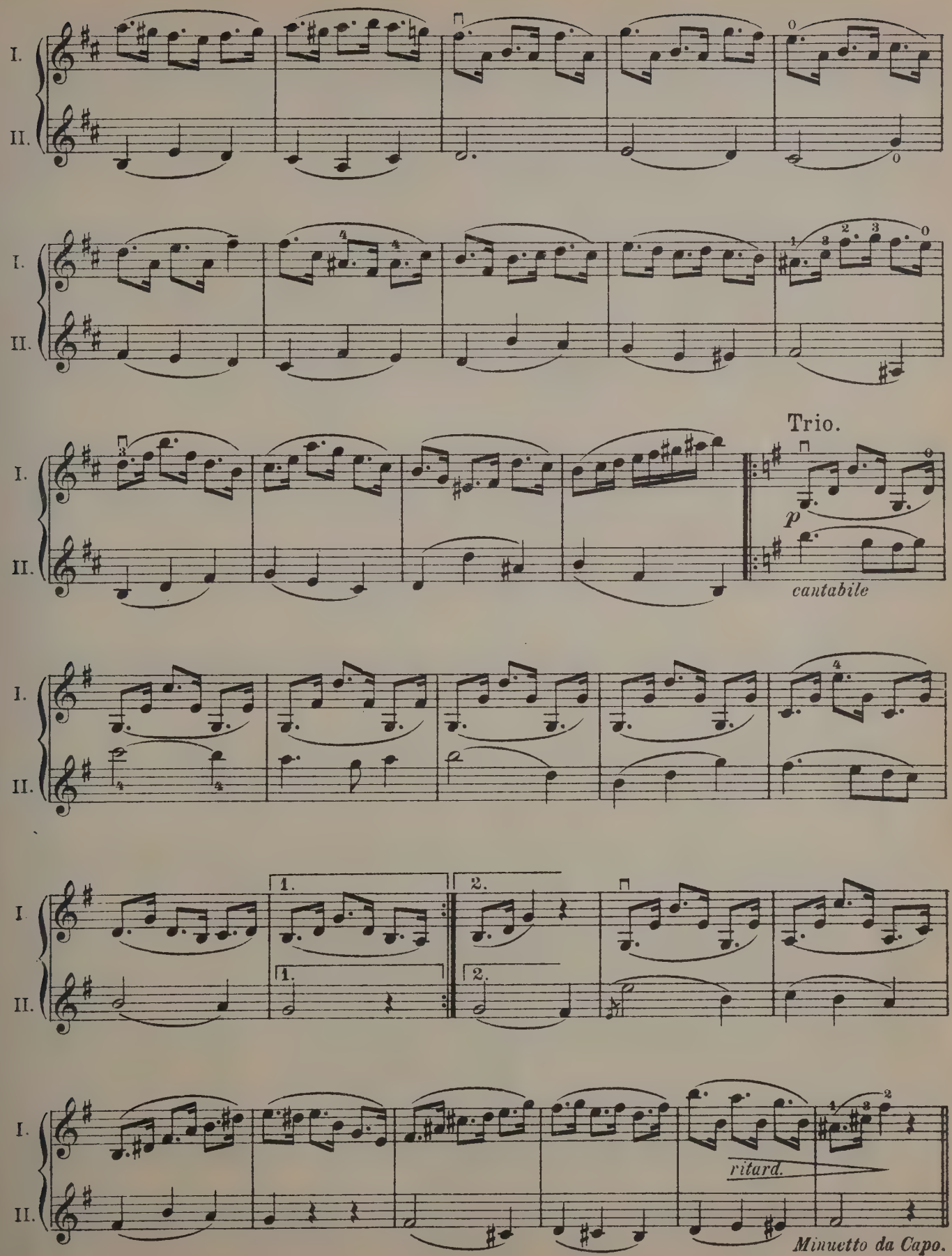


161a. H moll. *B minor.* | Si mineur.

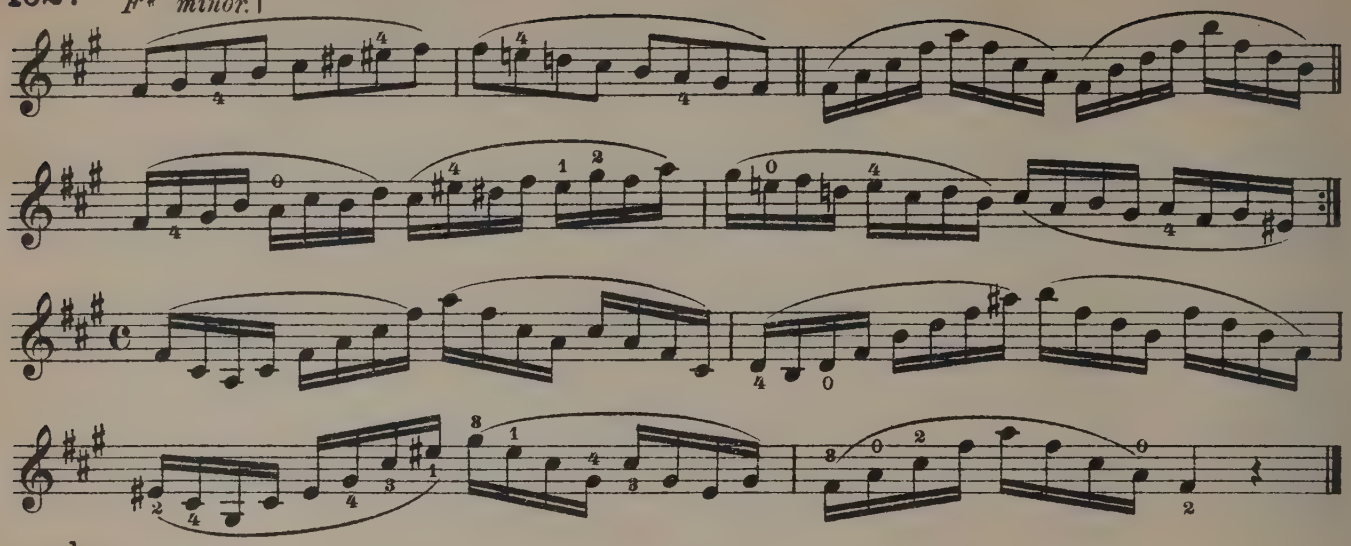


161b. Tempo di Minuetto.



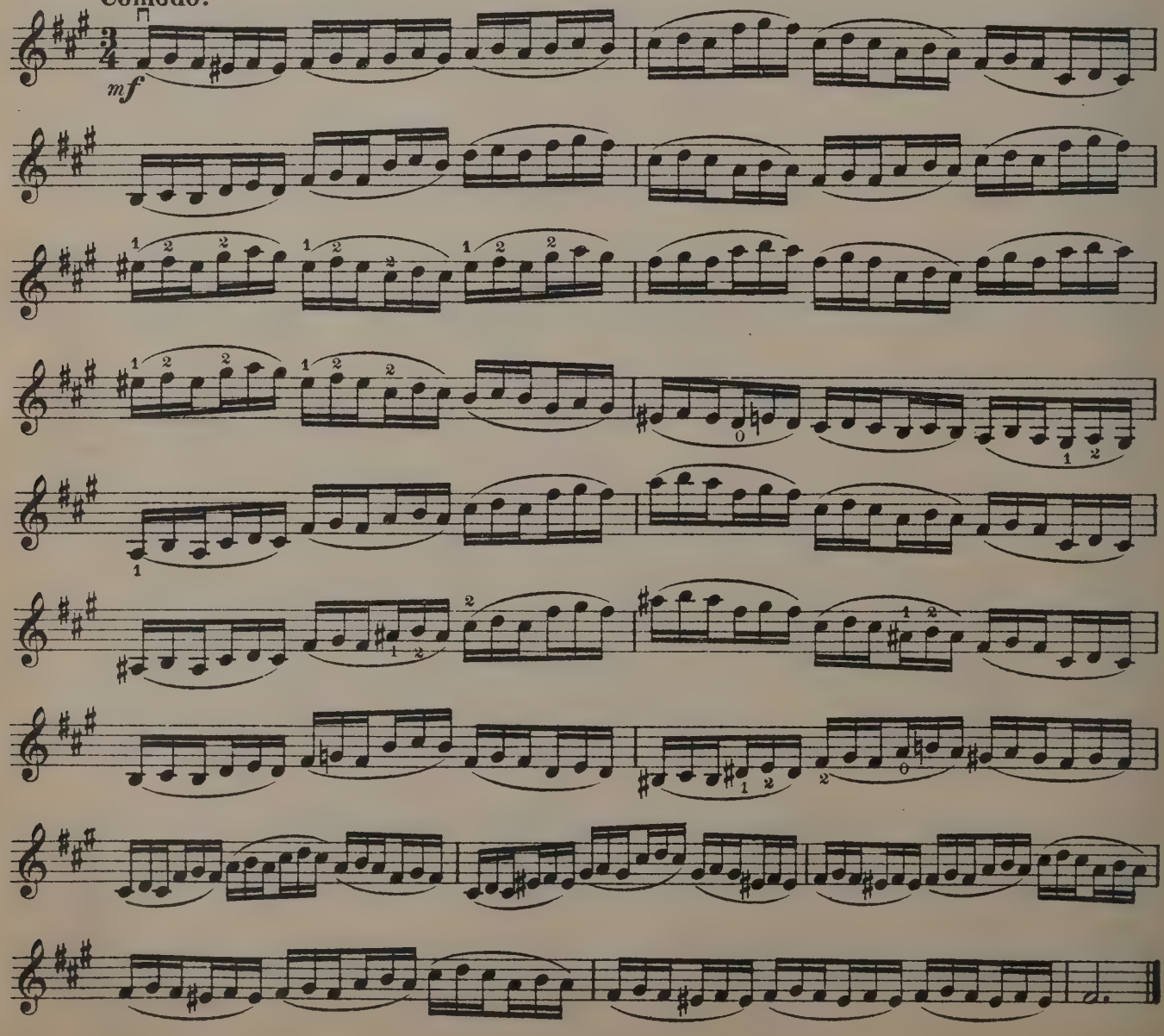

I.
II.
Trio.
p
cantabile
1.
2.
ritard.
Minuetto da Capo.

162a. Fis moll. *F♯ minor.* | Fa dièze mineur.

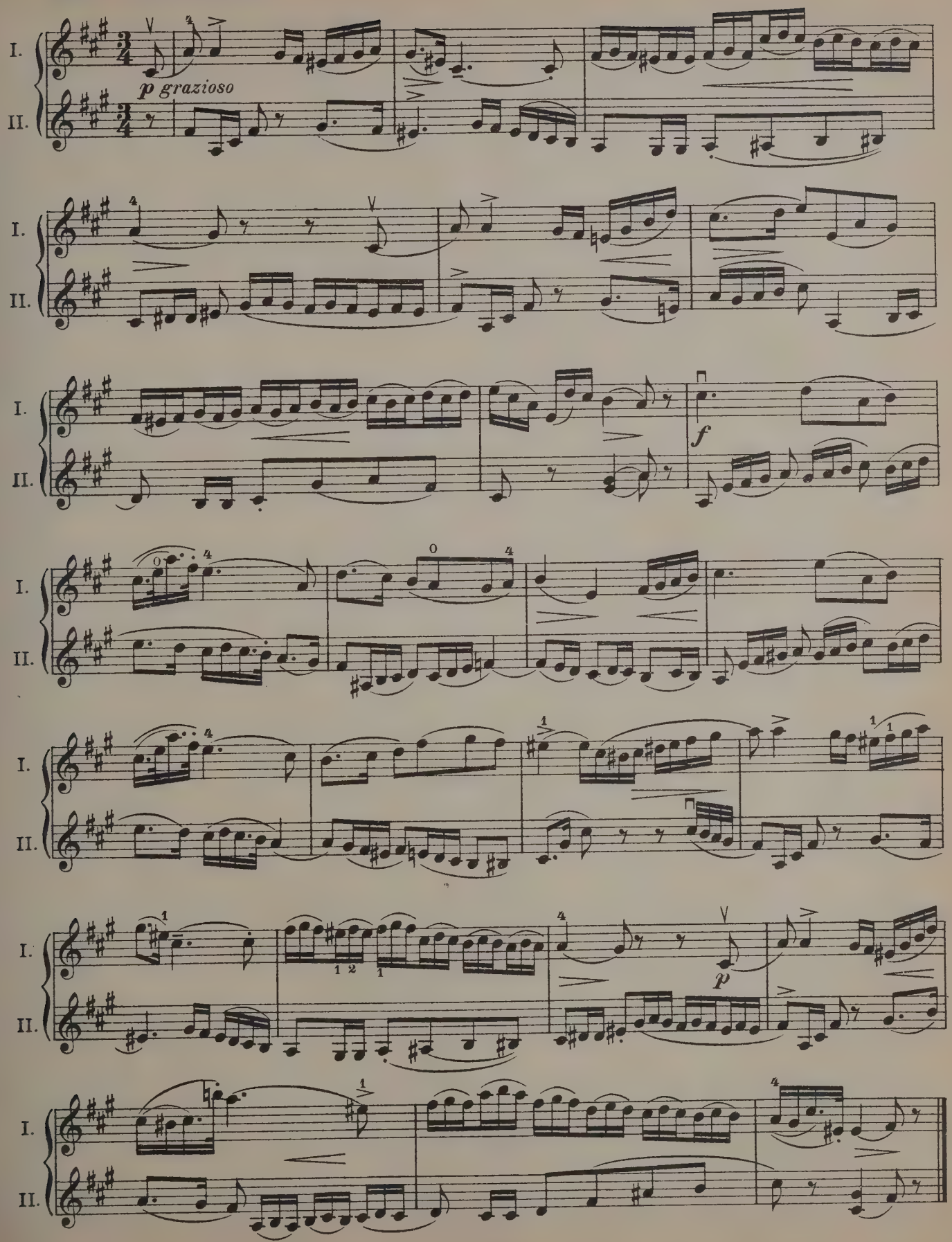


162b. Comodo.

mf



162c. Alla Polacca.



Martellé und spiccato.

Wenn der Schüler die bisherigen Übungen gründlich durchgearbeitet und dem Arm- und Handgelenk die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet hat, so dürfte er sich so viel allgemeine Bogengeschicklichkeit angeeignet haben, daß nunmehr die schwierigeren Stricharten in Angriff genommen werden können. Unter diesen stehen das martellé und das spiccato in erster Reihe; nicht nur, weil sie an und für sich häufig gebraucht werden, sondern weil von ihnen eine ganze Reihe künstlicher, zusammengesetzter Stricharten abzuleiten sind. Ihre richtige Ausführung und Anwendung vermehren das Ausdrucksvermögen des Geigers um ein so bedeutendes, daß die auf das Studium derselben gerichtete Zeit und Mühe ihren Lohn in sich selber tragen.

Das Wort „martellé" wird vom lateinischen „martellus", der Hammer, hergeleitet; also haben wir es mit einer das Hämmern nachahmenden Strichart zu tun. Ihre Ausführung geschieht auf folgende Weise: der Bogen übt, hauptsächlich mit dem Zeigefinger, einen Druck auf die Saite aus, wodurch bei langsamem Streichen nur ein ächzendes Reibegeräusch zum Vorschein kommt. Wird hingegen der Bogen durch einen raschen, elastischen Stoß von seiner Angriffsstelle fortbewegt oder vielmehr gerissen, ohne die Saite zu verlassen, so erzeugt dieser Vorgang einen brauchbaren Ton von minimaler Zeitdauer. Bildlich dargestellt, nimmt sich die Sache so aus: . Die senkrechte Linie bezeichnet den Ausgangspunkt, also das Maximum der Tonstärke, die der Senkrechten gegenüberliegende Dreieckspitze das Ende des Vorgangs, d. h. das Minimum der angewendeten Kraft. Folgen mehrere solcher elastischen Stöße in abwechselnden Auf- und Abstrichen aufeinander, so nennt man diese Prozedur, wenn sie geschickt ausgeführt wird, die martellé-Strichart. Es versteht sich von selbst, daß die Stärke des Druckes, die Schnelligkeit und Energie des Stoßes mit dem Bogenquantum stets in richtigem Verhältnis stehen müssen, damit die hervorgebrachten Töne bei aller Präzision und Schärfe klangschön bleiben. Aus diesem Grunde empfiehlt es sich, das martellé zuerst ganz langsam und leise zu studieren. Man beginne mit kurzen Strichen an der äußersten Bogenspitze (weil dort die Widerstandskraft der Stange am größten ist) und führe den Stoß bei mäßigem Angriffsdruck auf die Saite durch eine elastische Handgelenksbewegung aus. Es ergibt sich dabei von selbst, daß während der Fortbewegung die Stärke des Druckes nachläßt; immerhin aber muß der Bogen noch so fest gehalten werden, daß die Stange nach vollzogenem Stoß nicht zittert, vielmehr ruhig auf der Saite liegen bleibt, um den nächsten Stoß vorzubereiten.

Martelé and Spiccato.

If the pupil has conscientiously practised the exercises up to this point, and given due attention to his bow-arm and wrist, he must now have acquired as much general facility as will enable him to approach the more difficult kinds of bowing. Among these the martelé and the spiccato take a foremost rank, not only because they are very frequently used, but because from them quite a number of artistic combinations in bowing are derived. The ability to perform and apply them correctly adds so materially to the wealth of expression at the command of the violinist, that in themselves they constitute a reward for any time and trouble spent in acquiring them.

The word martelé is derived from the Latin martellus, a hammer; we have therefore to do with a hammered effect, caused by a special sort of bowing. It is produced in the following way: by means principally of the first finger, the bow must be made to exercise a pressure on the string, which, if a long note were played, would result in a harsh, grating noise. But if, on the contrary, with a quick, elastic, jerk, the bow is moved or torn from its first point of contact with the string, but without being allowed to leave the string, the sudden relaxing of the pressure causes a sharp, hammered note of extremely short duration. The matter may be illustrated by the figure *The perpendicular line represents the beginning of the note, where the maximum of tone is produced, while the extreme point to the right of the triangle indicates the finish of the note, where the minimum of sound occurs. If several of these hammered elastic notes are played in quick succession, with a change of bow-stroke for each note, the proceeding is called martelé bowing. It is hardly necessary to say that the amount of pressure exercised, and the rapidity and energy used in the production of such notes, must always be proportionate to the quantity of bow employed, so that the notes may sound not only sharp and precise, but full and round in tone. For this reason the pupil is recommended to study the martelé slowly and softly at first. He should begin with short strokes at the point of the bow (where resistance is greatest), and perform the stroke with a moderate pressure of bow on the string, effected by a quick, elastic movement of the wrist. The amount of pressure required naturally relaxes with the increase of speed at which the notes are played. The bow must be held firmly enough to prevent any trembling movement occurring at the completion of the hammer-stroke, and must remain quietly on the string ready to proceed with the next note.*

Wesentlich ist, dass die sich folgenden Stösse durch eine schlackenlose Pause von einander getrennt werden, oder, anderes ausgedrückt, weder die Vorbereitung noch die Nachwirkung des Stosses sich durch ächzendes Geräusch bemerkbar machen.

Ein rationelles Studium des martellé kräftigt die Gelenke und steigert die Herrschaft über den Bogen. Es sei aber nachdrücklichst davor gewarnt, diese Strichart etwa stundenlang zu üben. Erstlich werden die Stösse schon nach einigen Minuten durch die allmählig eintretende Ermüdung der beteiligten Muskeln immer matter und schwächer; zweitens hat andauerndes Martelléspiel nicht selten Handgelenksentzündungen zur Folge, die nur schwer wieder zu beseitigen sind. Es ist deshalb besser, während mehrerer Wochen einige Minuten täglich auf das Studium dieser Strichart zu verwenden, als sie durch Übereifer in wenigen Tagen erzwingen zu wollen.

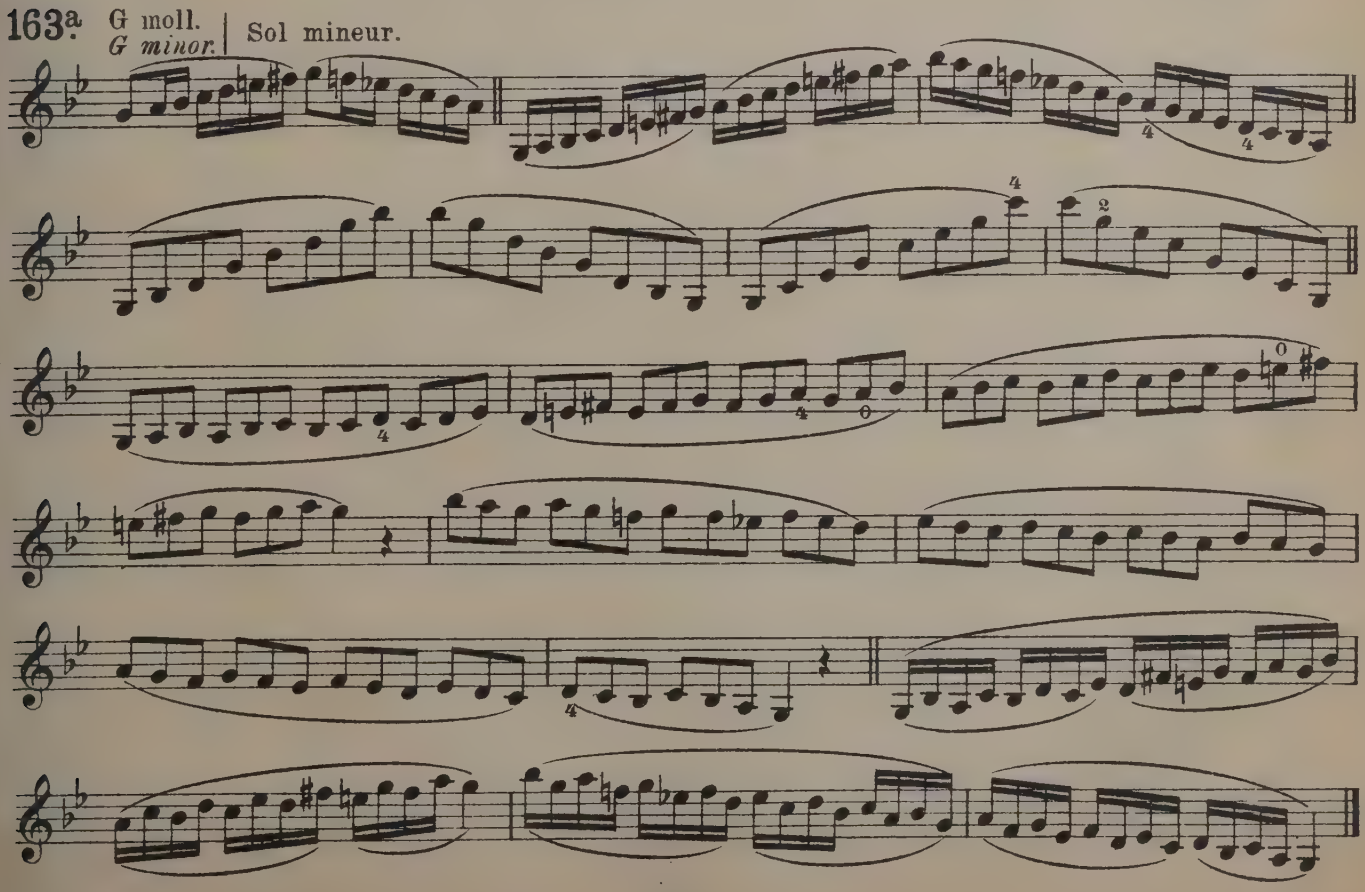
Hat der Schüler es dazu gebracht, das martellé im piano zur Zufriedenheit auszuführen, so mag er die Kraft des Druckes und die Energie des Stosses allmählig zu steigern suchen, indem er ein immer grösseres Bogenquantum verwendet von O ¼ über O ⅓ zu O ½, in sehr mässigem Tempo bei grosser Tonfülle selbst den ganzen Bogen. Um eine völlige Gleichheit zwischen Auf- und Abstrich zu erzielen, ist in den Etüden im Triolen-Rhytmus die erste Note jeder Triole durch einen Accent etwas hervorzuheben.

It is also important to see that each note is separated from the other by a slight pause; in other words, no scraping sound must be noticeable between the strokes.

A rational study of the martelé strengthens the wrist and increases the command over the bow; but pupils cannot be too well warned not to practise it too much at one time. Firstly, because the strokes, owing to the gradual tiring of the muscles, soon become dull and lifeless; secondly, because continued practice is apt to result in inflammation of the wrist-joint, an affection which is sometimes very difficult to cure. It is therefore better to devote a few minutes daily to the study of this kind of bowing, extending the practice over several weeks, rather than with mistaken zeal to attempt its mastery in a few days.

When the pupil is so far advanced that he can execute the martelé in piano to his satisfaction, he should try to gradually increase the strength, pressure, and energy of the stroke by using more and more bow, U¼ to U⅓ and U½; or even indeed the whole-bow may be employed with very moderato tempo and great fullness of tone. The first note of each triplet in the study in triplet rhythm must be well accented, in order to obtain perfect equality between the up and down strokes.

163a G moll. *G minor.* | Sol mineur.



163b martelé.

Spitze
Pointe.

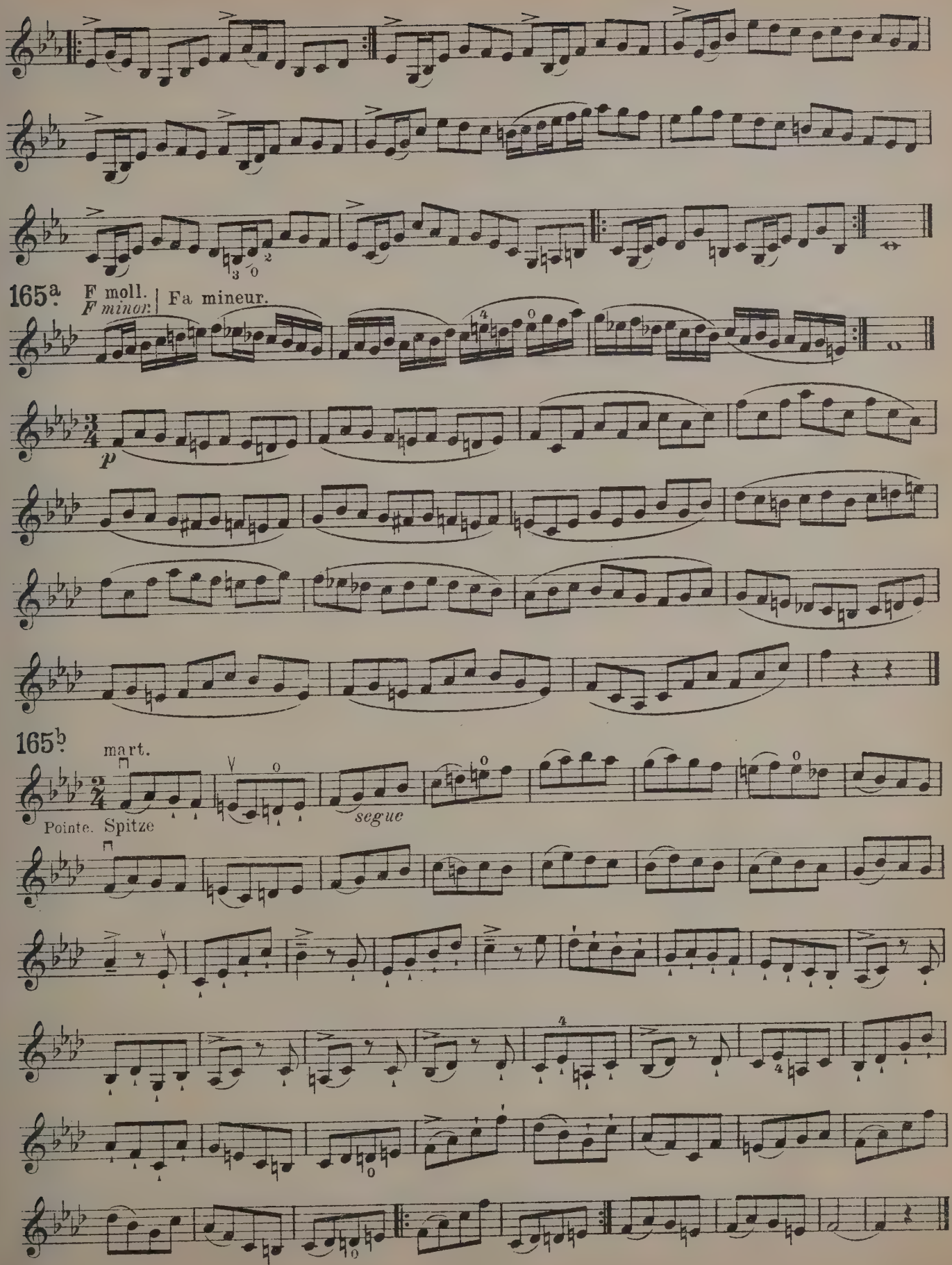
segue

164a C moll. | Ut mineur.
C minor.

164b Pointe.
Spitze (Pt.)

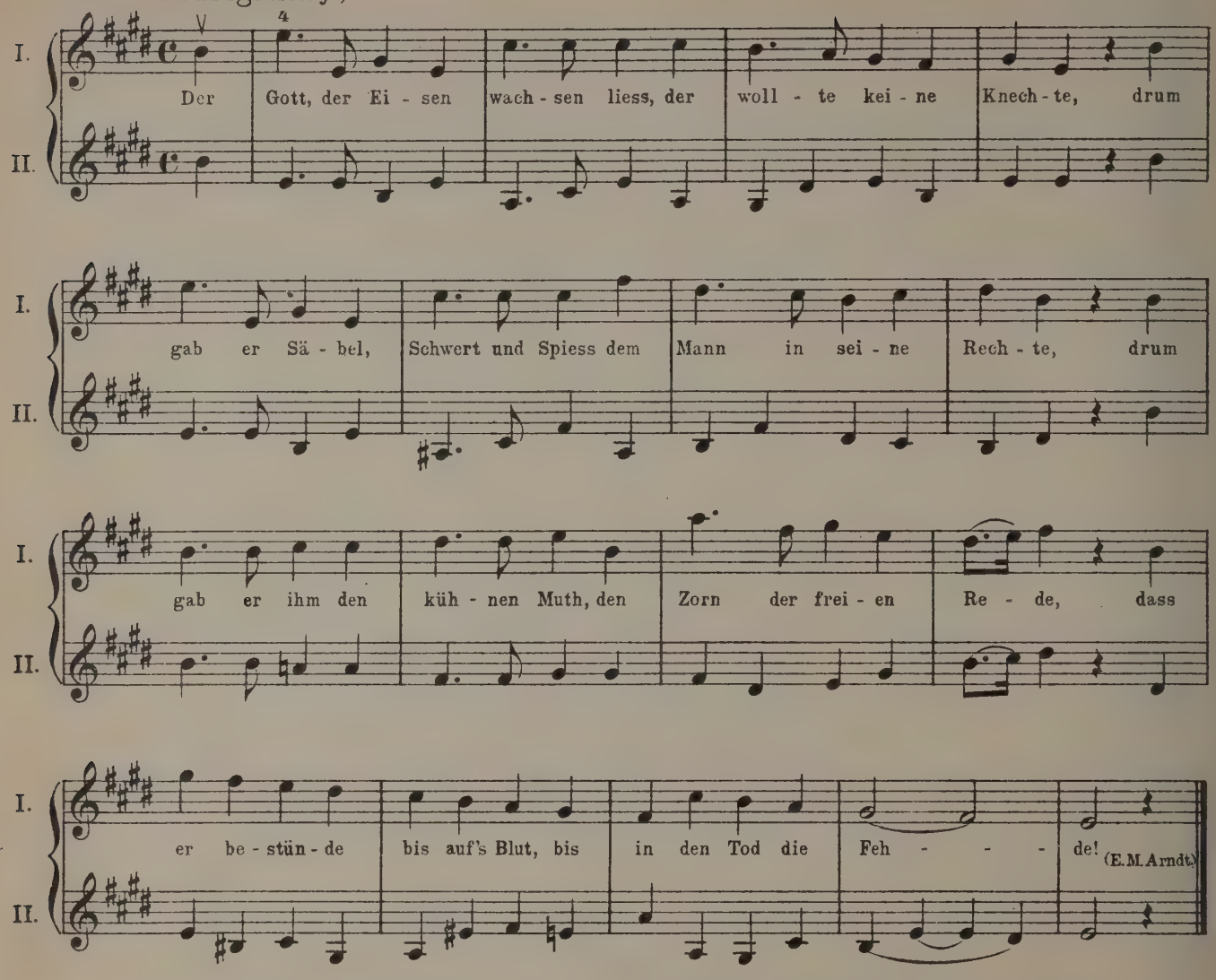
mart.

simile


165a
F moll.
F minor.
Fa mineur.
p
165b
mart.
Pointe. Spitze
segue

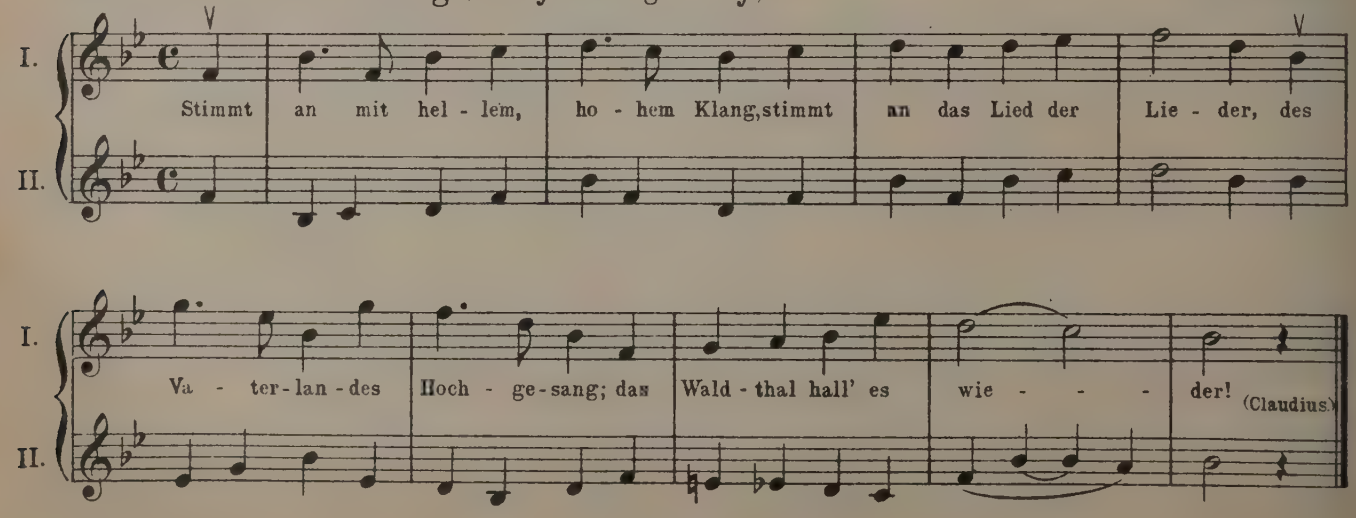
Vaterlandslied. | Patriotic Song.

166. Feurig. (fiery.) A. Methfessel.


I.
II.
Der Gott, der Ei - sen wach - sen liess, der woll - te kei - ne Knech - te, drum
gab er Sä - bel, Schwert und Spiess dem Mann in sei - ne Rech - te, drum
gab er ihm den küh - nen Muth, den Zorn der frei - en Re - de, dass
er be - stün - de bis auf's Blut, bis in den Tod die Feh - - - de! (E. M. Arndt.)

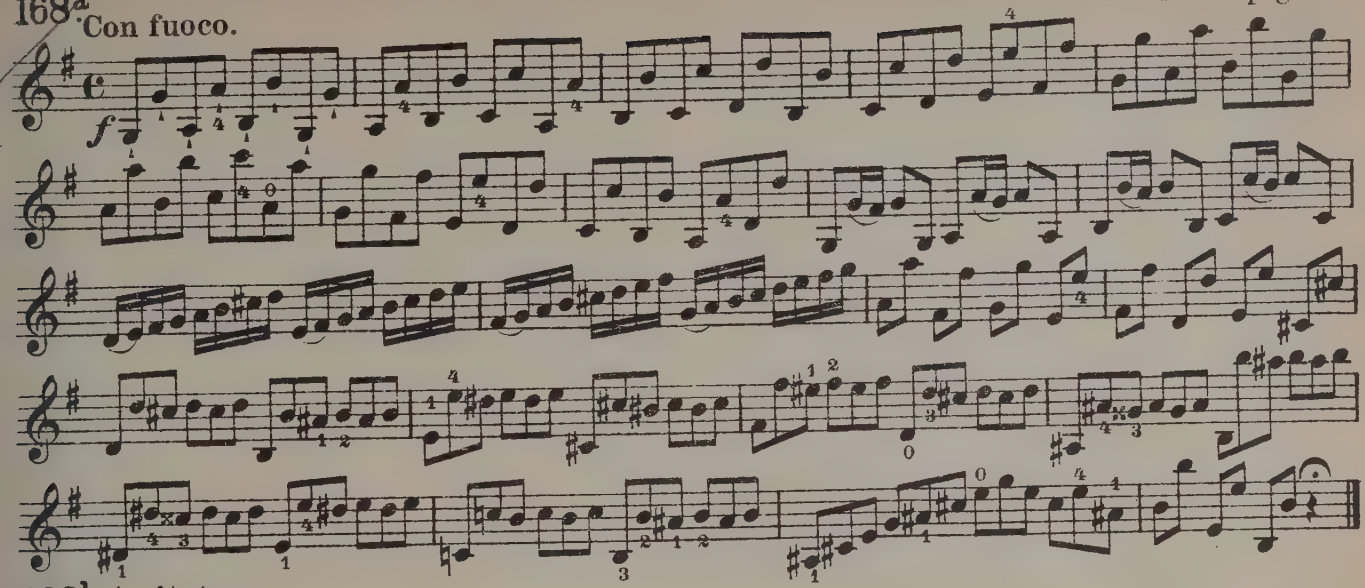
Deutsches Weihelied. | German Song of Consecration.

167. Frisch und kräftig. (Lively and vigorously.) A. Methfessel.

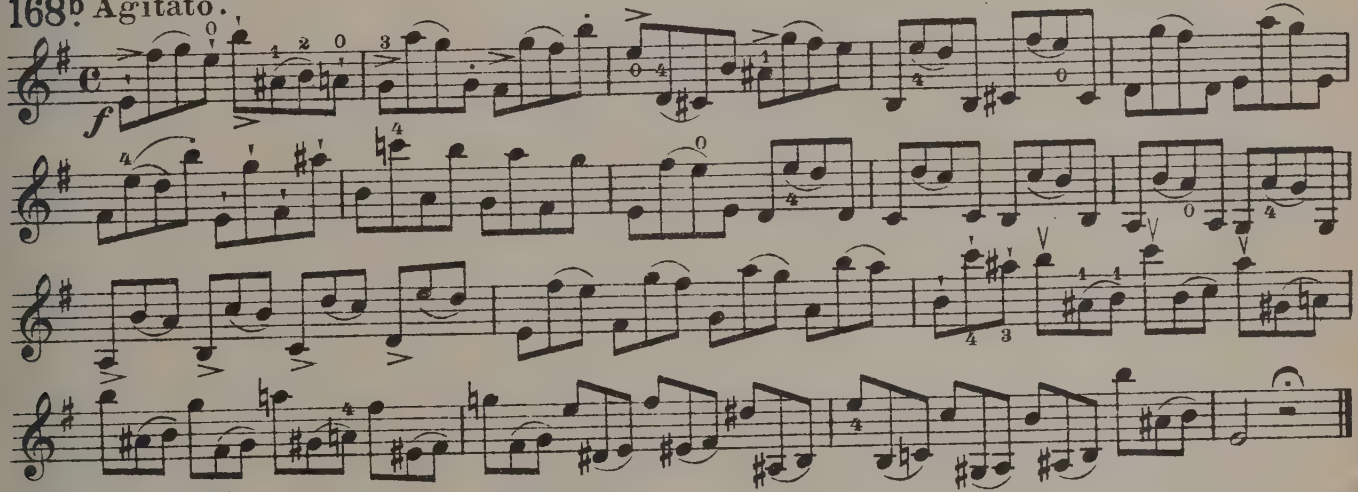

I.
II.
Stimmt an mit hel - lem, ho - hem Klang, stimmt an das Lied der Lie - der, des
Va - ter - lan - des Hoch - ge - sang; das Wald - thal hall' es wie - - - der! (Claudius.)

B. Campagnoli.

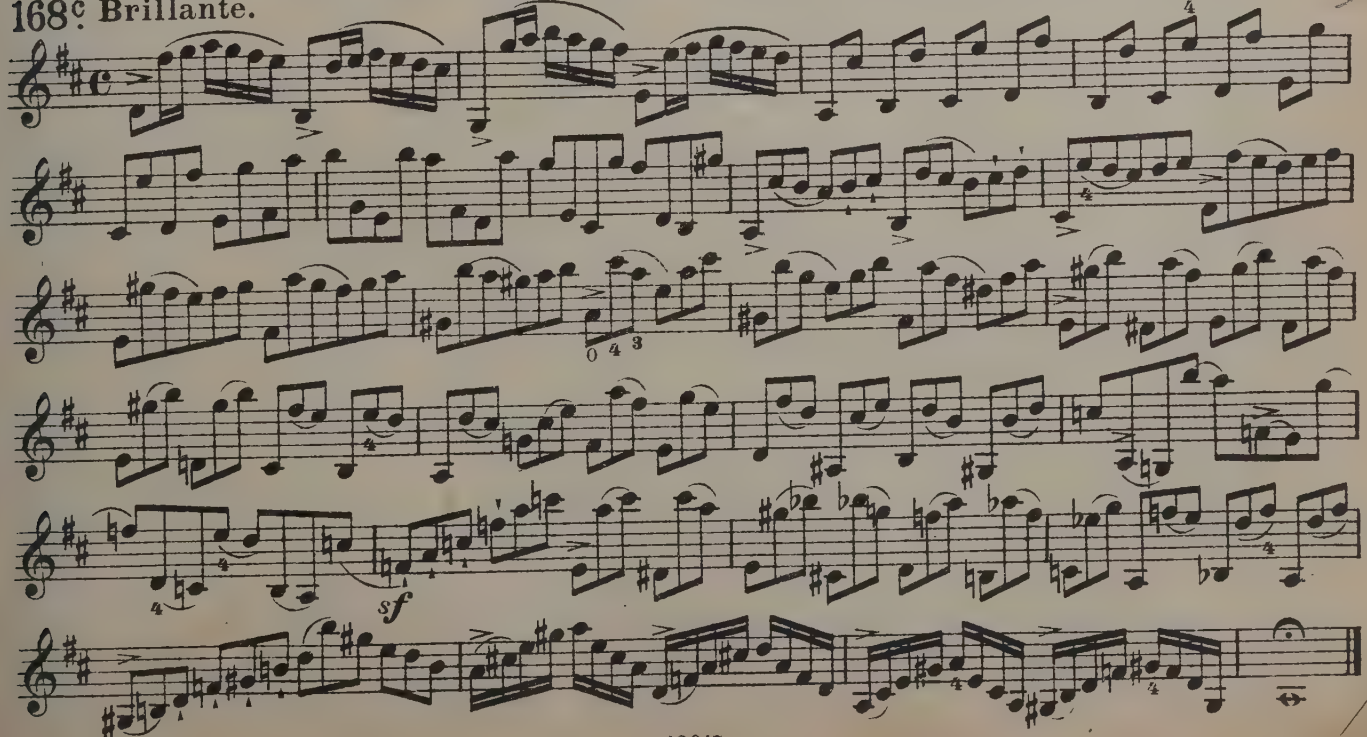
168a Con fuoco.



168b Agitato.



168c Brillante.



Wie schon vorhin angedeutet, steht neben dem martellé das spiccato oder saltato in erster Reihe unter den schwierigeren Stricharten. Die Worte „spiccato“ (deutlich, hervorstehend) und „saltato“ (gehüpft, gesprungen, geworfen) decken sich im italienischen Sprachgebrauch zwar nicht ganz, bedeuten aber in der geigerischen Praxis dasselbe: die Anwendung des springenden Bogens. — Die Austührung dieser Strichart wird dadurch bewerkstelligt, daß man den Bogen in seiner Mitte aus geringer Höhe auf die Saiten wirtt oder fallen läßt, ein Vorgang, der zunächst nur einen leisen, abgerissenen Klang erzeugt. Geschieht die Ausführung aber durch eine elastische Handgelenksbewegung in der Weise, daß der Bogen die Saite nicht nur anreißt, sondern in gleichmäßige Schwingungen versetzt, so kommt statt des bloßen Berührungsklanges ein brauchbarer, schöner Ton zum Vorschein. Die Wiederholung dieses Vorganges mit abwechselndem Ab- und Aufstrich nennt man „Springbogen“. Seine völlige Aneignung sichert dem Geiger eine noch größere Herrschatt über den Bogen als das martellé, sei also dem Zögling besonders ans Herz gelegt.

Zur Hervorbringung eines guten spiccato gehört tolgendes:

1. Das Handgelenk muß ganz locker und frei sein, damit Größe, Energie und Elastizität der von ihm ausgehenden Schleuderbewegungen nicht vom Zufall abhängen, sondern dem Willen des Spielers unterliegen.

2. Die völlige Gleichmäßigkeit der hervorzubringenden Töne bedingt, daß der Bogen stets aus derselben Höhe und an derselben Stelle auf die Saiten niederfalle; im forte ist die Fallhöhe natürlich größer als im piano. Daß der Bogen die Saite an derselben Stelle und zwar im rechten Winkel attackiere, beruht auf Gründen des Wohlklangs, die dem Schüler beim Üben ohne weiteres einleuchten werden.

3. Man achte sorgfältig auf die Funktionen des kleinen Fingers, der sowohl das Gewicht des Bogens zu balancieren als auch dessen Fallhöhe zu regulieren hat.

4. Die Stange ist etwas steiler als gewöhnlich zu halten, damit sie beim Anwurf die Saite nicht berührt, also holzige Nebengeräusche vermieden werden.

5. Im piano wird das spiccato ziemlich genau in der Mitte des Bogens ausgetührt; im forte nähert man sich dem Frosche. Ausfindig zu machen, an welcher Stelle der Bogen bei verschiedenen Stärke- und Schnelligkeitsgraden am besten springt, muß Sache des Spielers bleiben, da jede Stange in Bezug auf ihre Elastizität verschieden ist.

As already pointed out, in the first rank of the more difficult kinds of bowing, the spiccato or saltato stands next to the martelé. Although the words spiccato (detached, distinct, prominent) and saltato (springing, dancing, rebounding,) are not equivalent expressions in Italian, they have the same meaning in the violinist's vocabulary, i. e. the use of the springing bow. This kind of bowing is executed by letting the bow, at its midmost point, fall lightly on the strings from a slight elevation a proceeding which at first results only in a soft, broken sound. If accompanied, however, by an elastic movement of the wrist, the bow will begin to spring or dance in regular oscillations on the string, whereby, instead of a mere noise of contact, a tone of beautiful and available quality will be produced. This is the bowing known as spiccato. It should be well impressed on the pupil that the attainment of a perfect spiccato ensures an even greater mastery over the bow, than that given by the martelé.

The following advice will assist the pupil in the acquirement of a good spiccato.

1. The wrist must be free and loose, so that the strength, energy, and elasticity connected with the throwing movement do not occur by chance, but are under the complete control of the player.

2. In order to play the notes with perfect evenness, the bow must always fall from the same height and on the same part of the string. In playing forte the elevation will naturally be higher than in playing piano. When the student begins to practise this kind of bowing it will be quite clear to him, without further explanation, why it is absolutely necessary to keep the bow on one part of the string only, and always at a correct right angle to the instrument.

3. Great attention should be paid to the action of the little finger, which must not only balance the weight of the bow, but must also regulate the elevation of the rebound from the string.

4. The stick must be held so as to allow the hair to lie more flatly on the string than usual, in case it (the stick) should come into contact with the string and add a disagreeable, wooden noise to the note.

5. In playing piano spiccato the middle of the bow should be used, while a slight approach towards the nut is made in forte. But each player must find out for himself at which part of his bow the various degrees of strength and tone can be best produced, because every bow differs in regard to balance and elasticity.

6. Der Behandlung der D-Saite ist spezielle Aufmerksamkeit zu widmen, da sie ihrer Dicke wegen schwerer anspricht als die anderen Saiten.

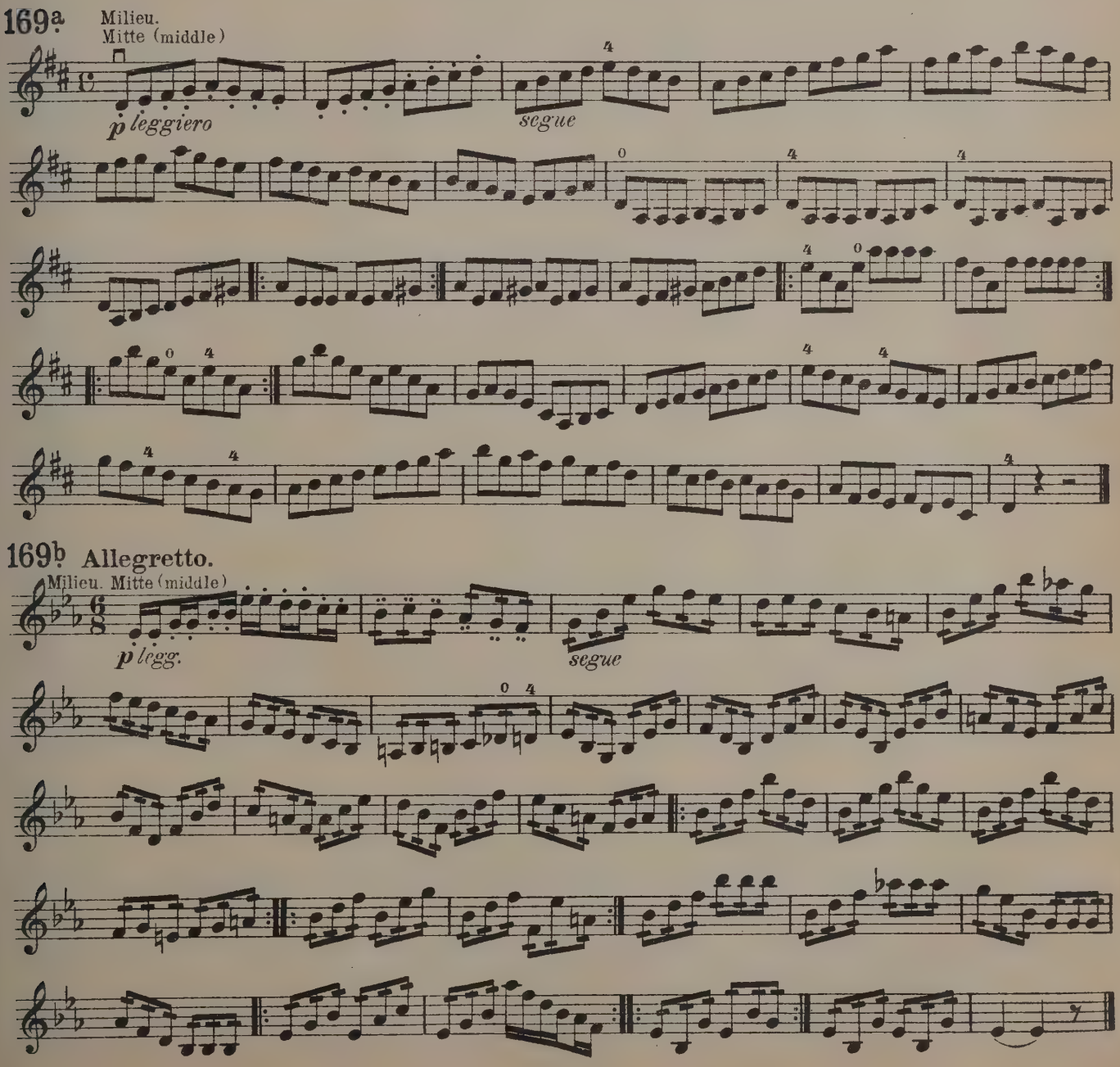
7. Man übe die folgende Etüde bei einwandfreier Lockerheit des Handgelenks zunächst mit liegendem Bogen und erst, wenn die linke Hand mit den Strichen genau übereinstimmt, spiccato.

8. Der Schüler lasse sich durch kratzige Reibegeräusche, die mit den ersten Saltato-Versuchen unzweifelhaft verbunden sind, nicht entmutigen; Geduld und Uebung werden bald besser klingende Resultate und dementsprechendes Vergnügen an dieser reizvollen Strichart zeitigen.

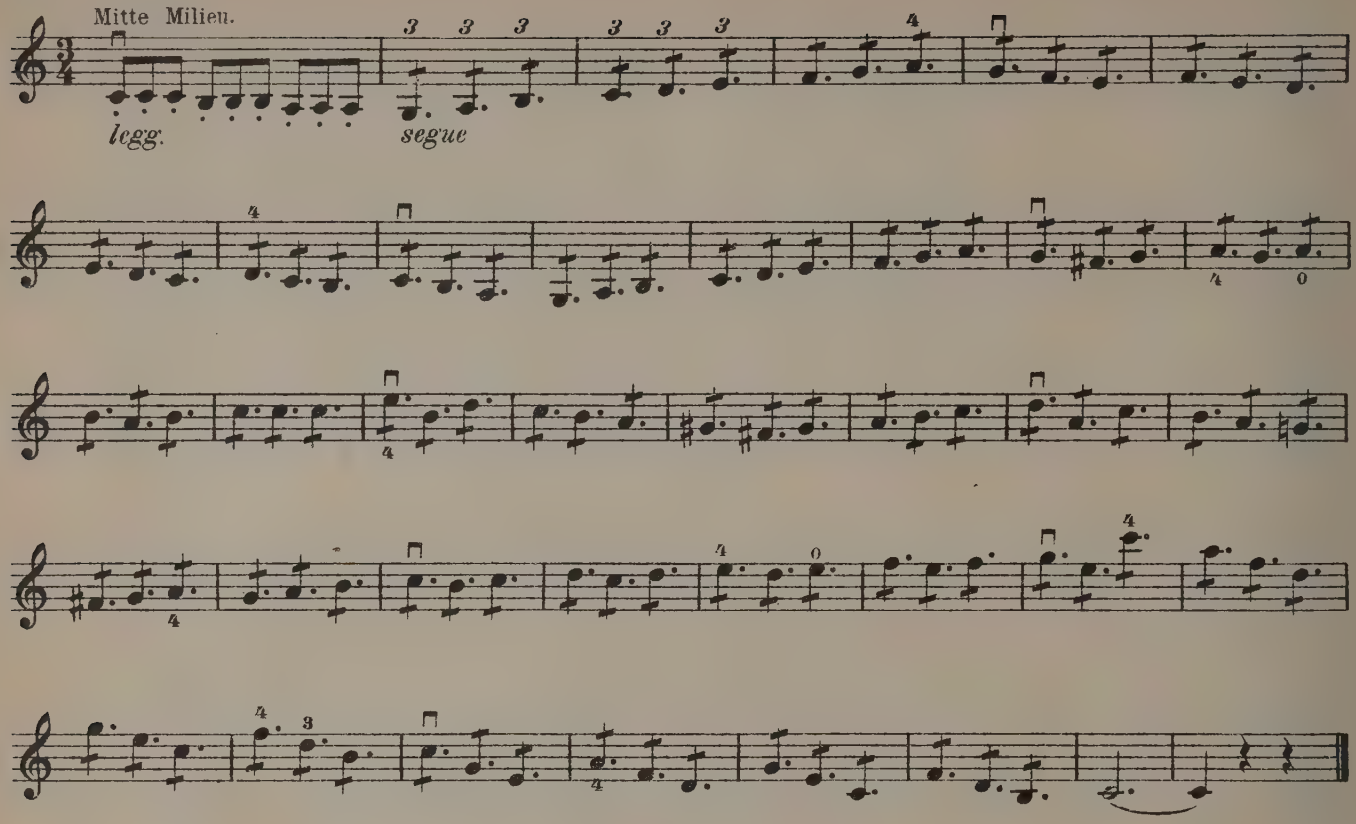
6. The D string should be treated with special attention, because, owing to its thickness, it does not answer so readily as the other strings do.

7. The following exercises should be practised with a perfectly loose wrist, at first with the bow resting on the strings, and then spiccato, after absolute sympathy between the left hand and the bow arm has been established.

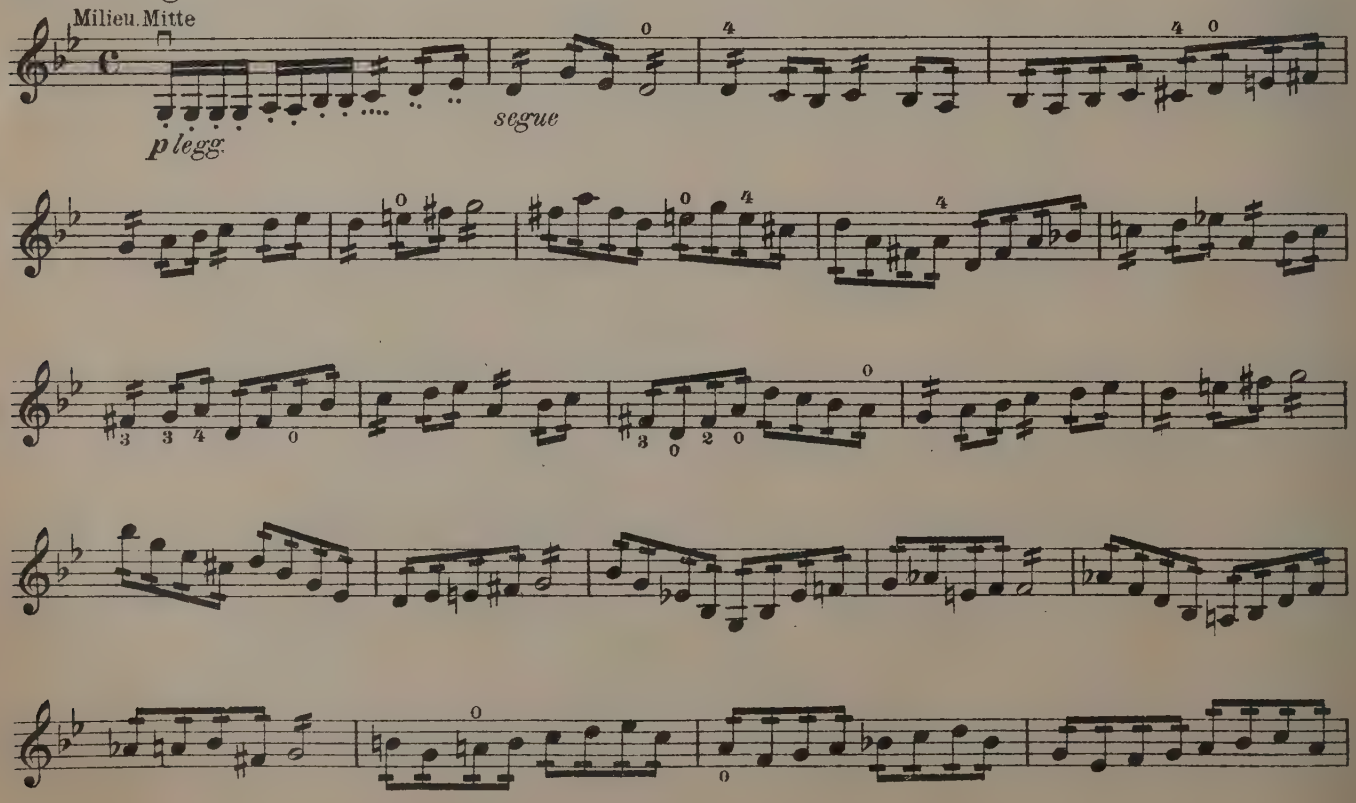
8. The pupil must not be disheartened by the rasping sounds which are undoubtedly connected with most first attempts at saltato playing; patience and practice will soon bring about better sounding results and a corresponding amount of pleasure in this delightful kind of bowing.

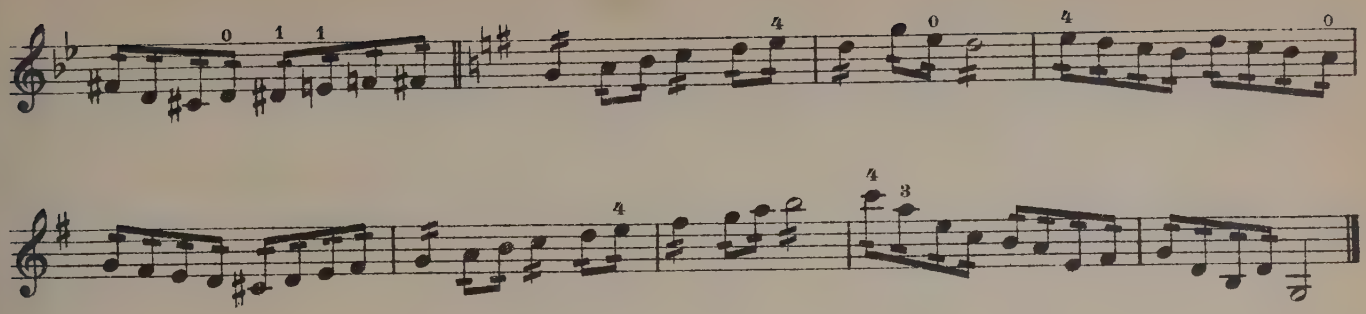


169c. Moderato.



169d. Allegretto.





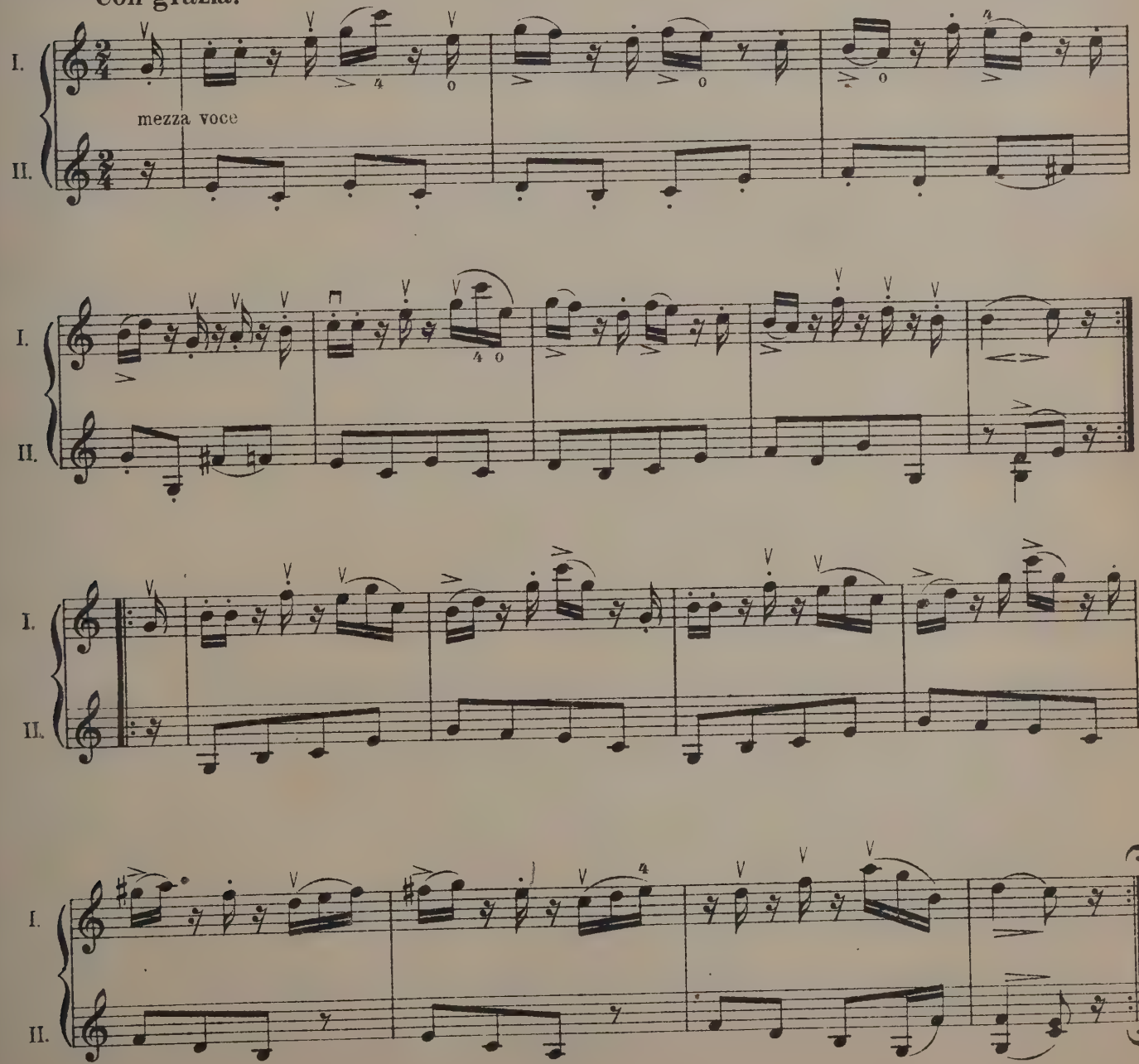
Andantino.

Andantino.

170.

Con grazia.

Campagnoli.



Bemerkungen zum martellé und spiccato.

In den meisten Kompositionen für Streichinstrumente, zumal solchen, deren Verfasser mit der Bogentechnik nicht vertraut sind, wird der Ausführende nur selten darüber aufgeklärt, ob eine mit der allgemeinen Bezeichnung „staccato“ versehene Passage martellé oder spiccato zu spielen ist. Selbst große Vortragskünstler weichen in diesem Punkte so sehr voneinander ab, daß einer das Gegenteil vom andern tut, ja, daß derselbe Künstler genau dieselbe Stelle das eine Mal an der Spitze hämmert, das andere Mal mit springendem Bogen in der Mitte ausführt. Daraus geht zur Genüge hervor, daß diese Angelegenheit nicht sowohl eine spezifisch musikalische als vielmehr eine Stil- und Geschmacksfrage ist. Des Umstandes nicht zu vergessen, daß einige Klassiker des Violinspiels, darunter auch noch Meister Spohr, den Gebrauch des Springbogens als einer „windbeutligen“, der Würde der Kunst nicht angemessenen Strichart direkt verpönt haben! Glücklicherweise hat dieses Verbot nirgends dauernde Gesetzeskraft erlangt (es sei denn in den Werken der betreffenden Autoren); vielmehr ist das spiccato aus seiner unverdienten Verdammnis so siegreich hervorgegangen, daß es sowohl in der Literatur der Klassiker und Romantiker wie auch in den Kompositionen der Moderneren eine ungleich größere Rolle spielt als das martellé. Und das von Rechts wegen! Gibt es doch Hunderte von Themen und Passagen in unserer herrlichen Kammermusik, die im vorgeschriebenen Zeitmaß gar nicht martellé ausgeführt werden können, andererseits durch die Anwendung liegender Striche statt des Springbogens einen so schwerfälligen Ausdruck bekämen, daß statt der beabsichtigten Frische und Lebendigkeit tödliche Langeweile an die Stelle träte. Die letzten Sätze des Violinkonzertes von Mendelssohn und des „ungarischen“ von Joachim z. B. sind ohne spiccato gar nicht denkbar, von modernen Virtuosenkompositionen nicht erst zu reden.

Es ergibt sich demnach zweierlei aus dem Gesagten:

1. Daß viele Stellen, unbeschadet ihres richtigen musikalischen Ausdrucks, sowohl martellé wie spiccato ausgeführt werden können;

2. Daß in speziellen Fällen nur eine gründliche Einsicht in das Wesen der Sache zu entscheiden vermag, ob gehämmerte oder springende Bogenstriche zur Anwendung kommen sollen.

Die ausführliche Besprechung dieser Angelegenheit, die sich hauptsächlich um den Charakter der betreffenden Kompositionen dreht, muß jedoch einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Remarks on Martelé and Spiccato Playing.

In most compositions for stringed instruments, particularly those by authors unacquainted with the technique of bowing, the performer is only rarely enlightened as to whether certain passages, provided with the usual "staccato" marks, should be played martelé or spiccato. Even great artists differ on the point, some using the former where others prefer the latter. Not only that, but the same performer will at one time play at the point of his bow a passage martelé, which on another occasion he will give with the springing stroke at the middle of the bow. It is evident from this, that in discussing the matter, we must not look upon it as a definite musical point, but rather as a question of style and taste. Neither must we forget that Spohr and certain other classical masters of the violin, scorned the use of the spiccato bow as trivial, and altogether unworthy of true art. Fortunately this severe judgment did not exercise any lasting influence, except perhaps in the works of the said composers; on the contrary, the spiccato has so triumphantly survived its unmerited condemnation, that it now plays a much more important part than the martelé in the rendering of classical, romantic, and modern compositions. And this is only as it should be, for there are hundreds of themes and passages in our magnificent literature of chamber music, which are either totally prohibited by their prescribed tempi from being played martelé, or which, if executed with the soft, instead of the springing bow-stroke, would acquire such heaviness of expression, that deadly dullness would take the place of the intended freshness and vivacity. The last movements, for instance, of the Mendelssohn concerto and of the "Hungarian" concerto by Joachim could not be imagined without the use of the spiccato bow, not to speak of many modern compositions, written especially for the use of virtuosi.

We arrive therefore at two points:

1. That many passages can, without injury to their musical expression, be played martelé as well as spiccato.

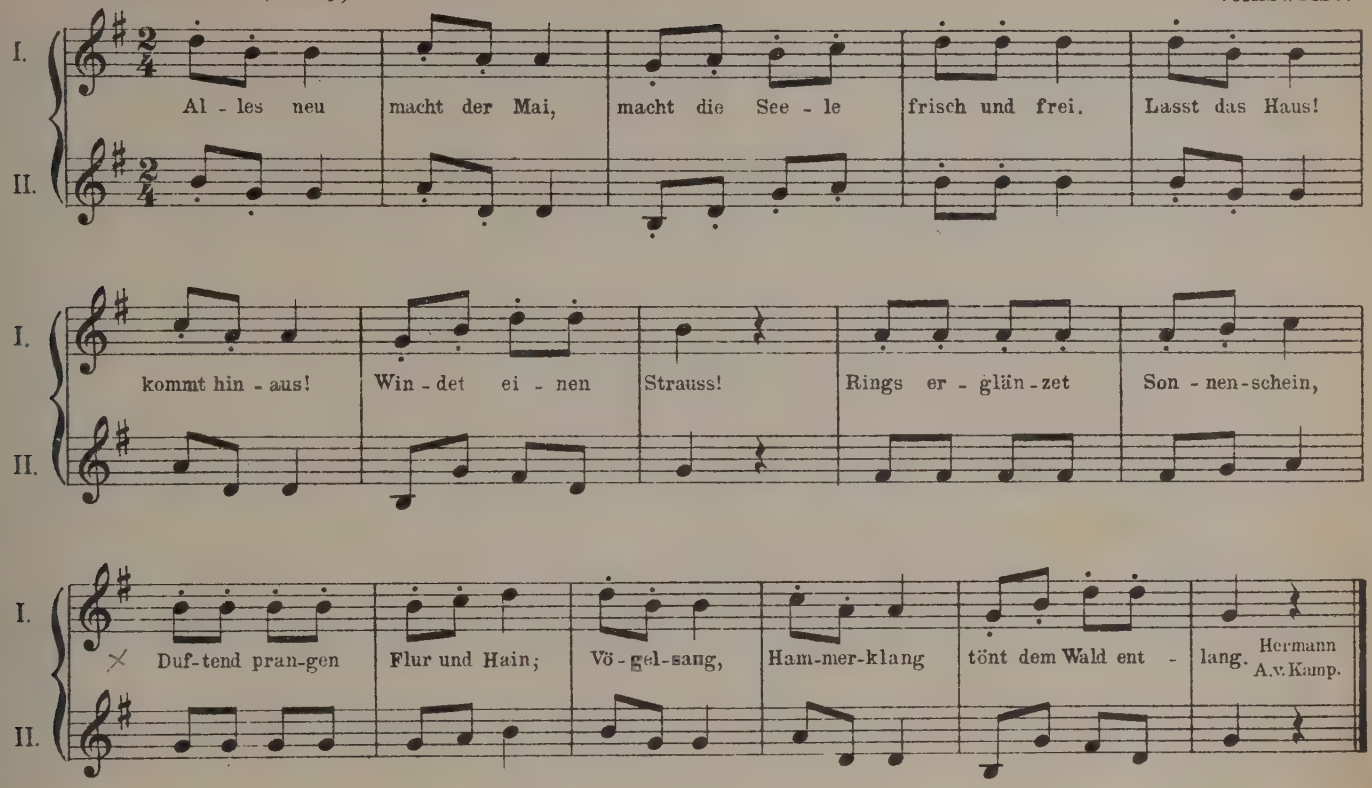
2. That in special cases only a very clear conception of the true nature of the piece can decide whether the "hammered" or the "springing" bow-stroke is the proper one to employ.

A more detailed discussion on this subject, revolving as it always does round the character of the piece considered, must be left, however, to a later opportunity.

Mailied. | Song of May.

171. **Munter.** *(Lively)*

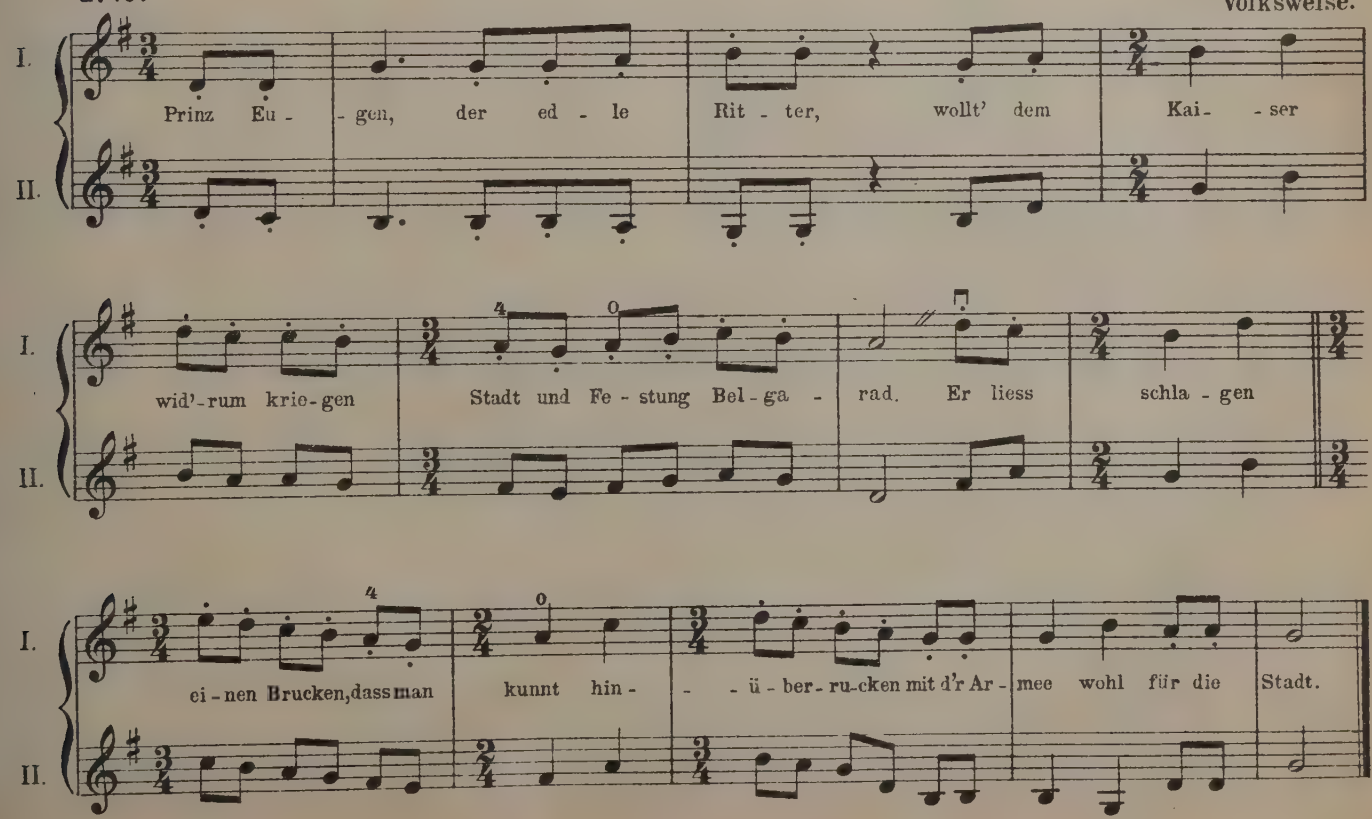
Volksweise.


I.
II.
Al - les neu macht der Mai, macht die See - le frisch und frei. Lasst das Haus!
kommt hin - aus! Win - det ei - nen Strauss! Rings er - glän - zet Son - nen-schein,
Duf-tend pran-gen Flur und Hain; Vö - gel-sang, Ham-mer-klang tönt dem Wald ent - lang.
Hermann A.v.Kamp.

Prinz Eugen. | Prince Eugene.

172.

Volksweise.


I.
II.
Prinz Eu - gen, der ed - le Rit - ter, wollt' dem Kai - ser
wid'-rum krie-gen Stadt und Fe - stung Bel-ga - rad. Er liess schla - gen
ei - nen Brucken,dass man kunnt hin - - ü - ber - ru-cken mit d'r Ar - mee wohl für die Stadt.

Wir wenden uns nun den Stricharten zu, die vom martellé oder vom spiccato abzuleiten sind.

Das sogenannte „feste staccato“ (stacc. serioso) ist im Grunde nichts anderes als eine Folge von ganz kurzen Martelle-Stößen auf einen Strich, auf- und abwärts, ohne daß der Bogen die Saite verläßt. Die Schwierigkeit dieser effektvollen Strichart besteht darin, die Stoßfolge so zu regulieren, daß man sie in jeder Geschwindigkeit und in verschiedenen Stärkegraden auszuführen vermag. Manche Geiger bringen von Haus aus eine so ausgesprochene Begabung für das staccato mit, daß sie es nach wenigen Versuchen schon im eigentlichen Wortverstand aus dem Ärmel schütteln. Andere wieder haben viel Zeit und Mühe daran zu wenden, um sich die Beherrschung desselben nur einigermaßen zu sichern. Es ist aber nicht zu leugnen, daß selbst weniger Veranlagte durch intelligentes Üben günstigere Resultate erzielen, als gewöhnlich angenommen wird. Man muß nur nicht gleich Passagen von vielen Tönen staktkieren wollen, sondern hübsch bescheiden nach sorgfältigen Martellé-Vorstudien zuerst zwei, dann drei und allmählich immer mehr Noten in die Gewalt zu bekommen suchen. Es sei aber ausdrücklich betont, daß die Energie der Stöße nicht durch krampfartiges Nachdrücken des Armes unterstützt werden darf, sondern aus elastischen Schüttel- oder Schleuderbewegungen des Handgelenks resultieren muß, die der Regelung durch den Zeigefinger unterstehen. Zeitmaß und Stärkegrade der nachstehenden Etüden richten sich ganz nach den Anlagen und Fortschritten des Schülers.

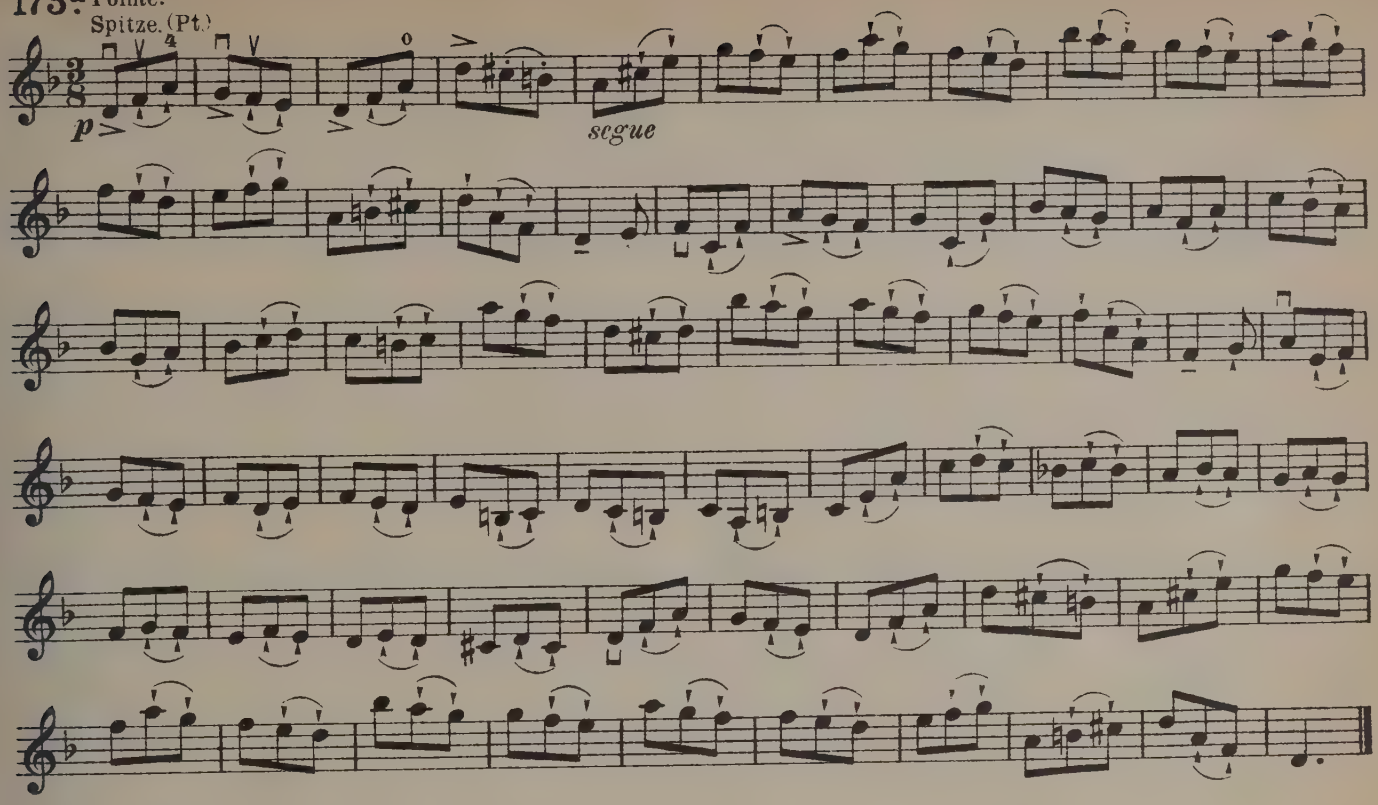
Das „fliegende staccato“ (staccato volant) ist wieder nichts anderes als eine Folge von mehreren Spiccato-Tönen im Aufstrich. Klanglich unterscheidet es sich auch nicht wesentlich vom Springbogen; indessen gibt es durch die Bogeneinteilung bedingte Fälle, in denen man das spiccato nicht gut anwenden kann, also das fliegende staccato als vortreffliches Auskunftsmittel sehr zu schätzen wissen wird. Bei wenig Noten und schwacher Tongebung geschieht die Ausführung dieser Strichart etwa in der Mitte des Bogens; mehr Noten verlangen naturgemäß ein größeres Bogenquantum, so daß unter Umständen selbst die ganze Länge gebraucht werden kann. Bei zunehmender Stärke nähert man sich dem Frosch, wie denn im wirklichen forte gewöhnlich nur die untere Bogenhälfte zur Anwendung kommt.

We must now turn our attention to those bowings which have their origin in the martelé or the spiccato.

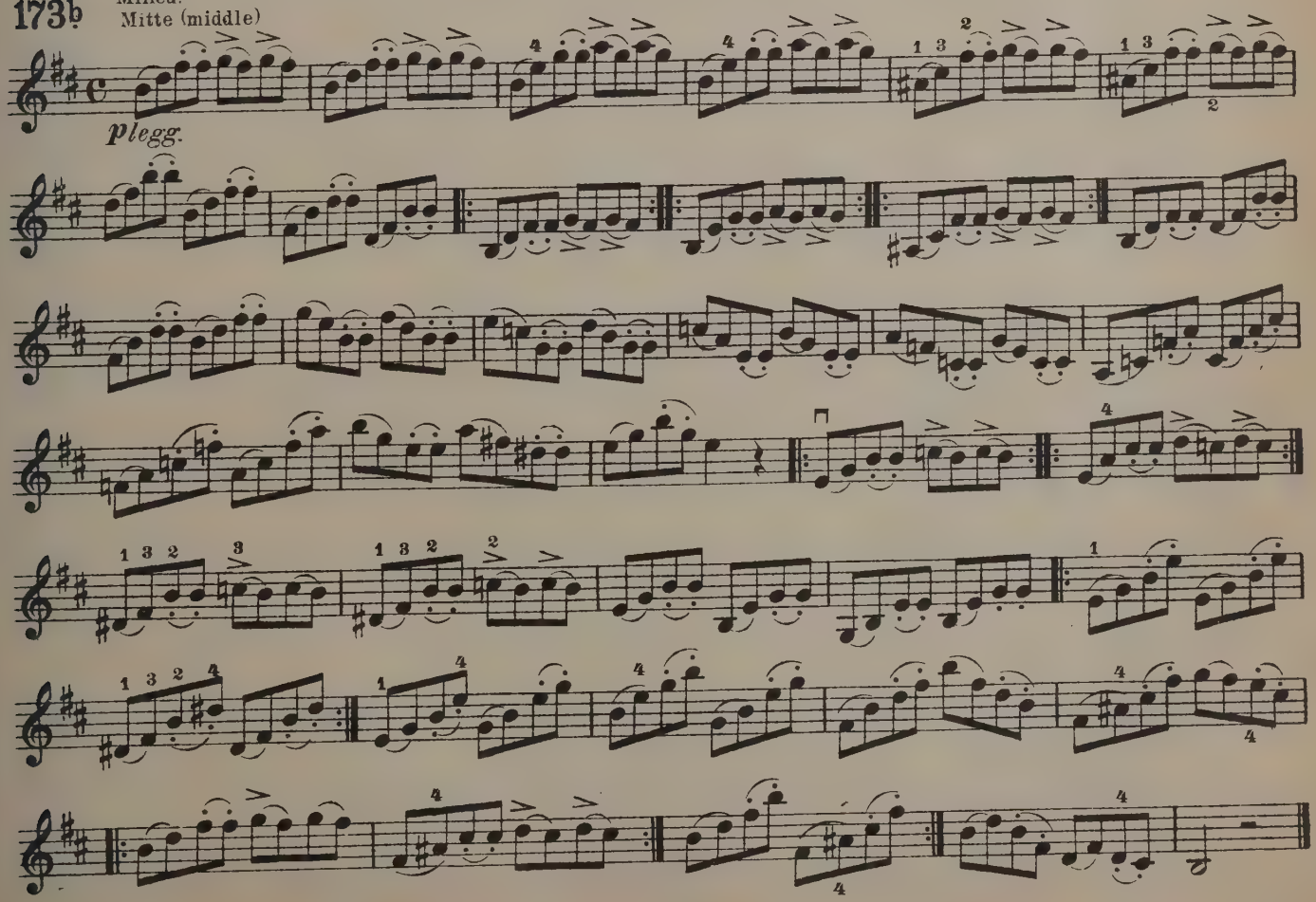
The so-called "staccato serioso" is really nothing more than a succession of very short martelé notes taken in one stroke, either with up-bow or down-bow. The regulation of the notes, so that they may be played with every degree of speed and also of light and shade, is the chief difficulty presented by this effective bowing. Some violin-players have such inborn talent for staccato, that after a few trials they appear to litterally shake the notes out of their sleeve. Others again have to spend much time and trouble in the attainment of even a moderate amount of mastery over it. It cannot be denied, however, that even where the natural aptitude for staccato is small, it can be marvellously increased by intelligent practise. One must not at first attempt passages containing too many notes, but after careful preliminary practice of the martelé, modestly begin with the endeavour to obtain command of two notes, then of three, and so on until the number has been gradually but materially increased. It cannot be too emphatically insisted upon that the energy of the up-bow staccato does not proceed from any spasmodic pressure of the arm, but is the result of an elastic, throwing, movement of the wrist, always regulated by the first finger. The gradual progress of the pupil has been considered in the following studies.

The "staccato volante", or "flying staccato", is again only a succession of spiccato notes taken with one bow stroke; in effect it differs but little from the spiccato proper. There are cases, however, usually connected with bow-division, where spiccato cannot so conveniently be used, and where the spiccato volante may take its place with admirable results. For soft, short passages, not containing too many notes, the middle of the bow is generally employed; more notes necessitate a correspondingly greater amount of bow, so that under certain circumstances, even the whole length of the bow can be used. With increasing tone the nut is approached, just as in the playing of ordinary forte, in which the lower half of the bow comes most into use.

173a Pointe.
Spitze. (Pt.)



173b Milieu.
Mitte (middle)



173c Pointe
Spitze.

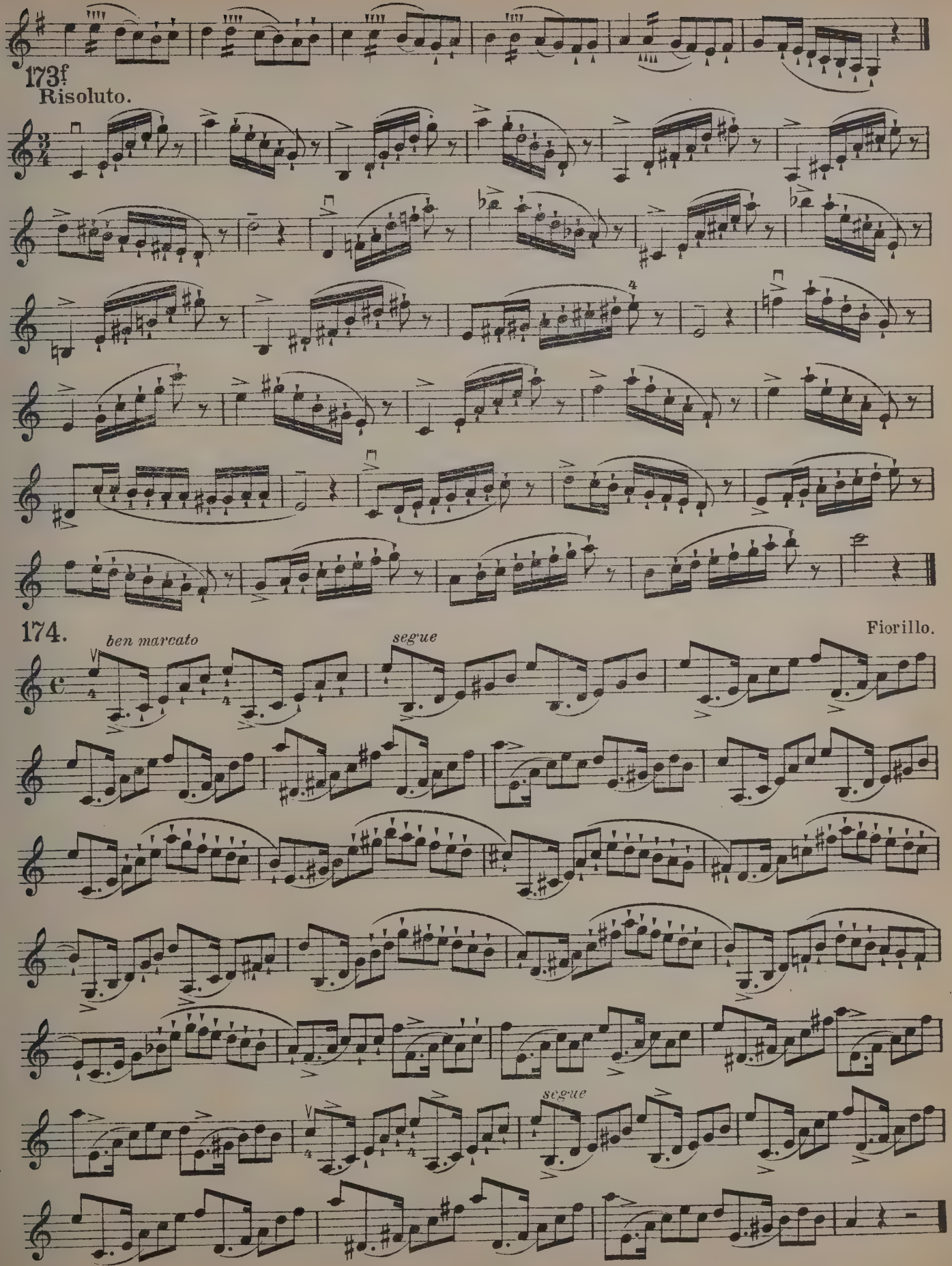
segue

173d Milieu.
Mitte. *legg.*

p

173e ½S. *staccato serioso*

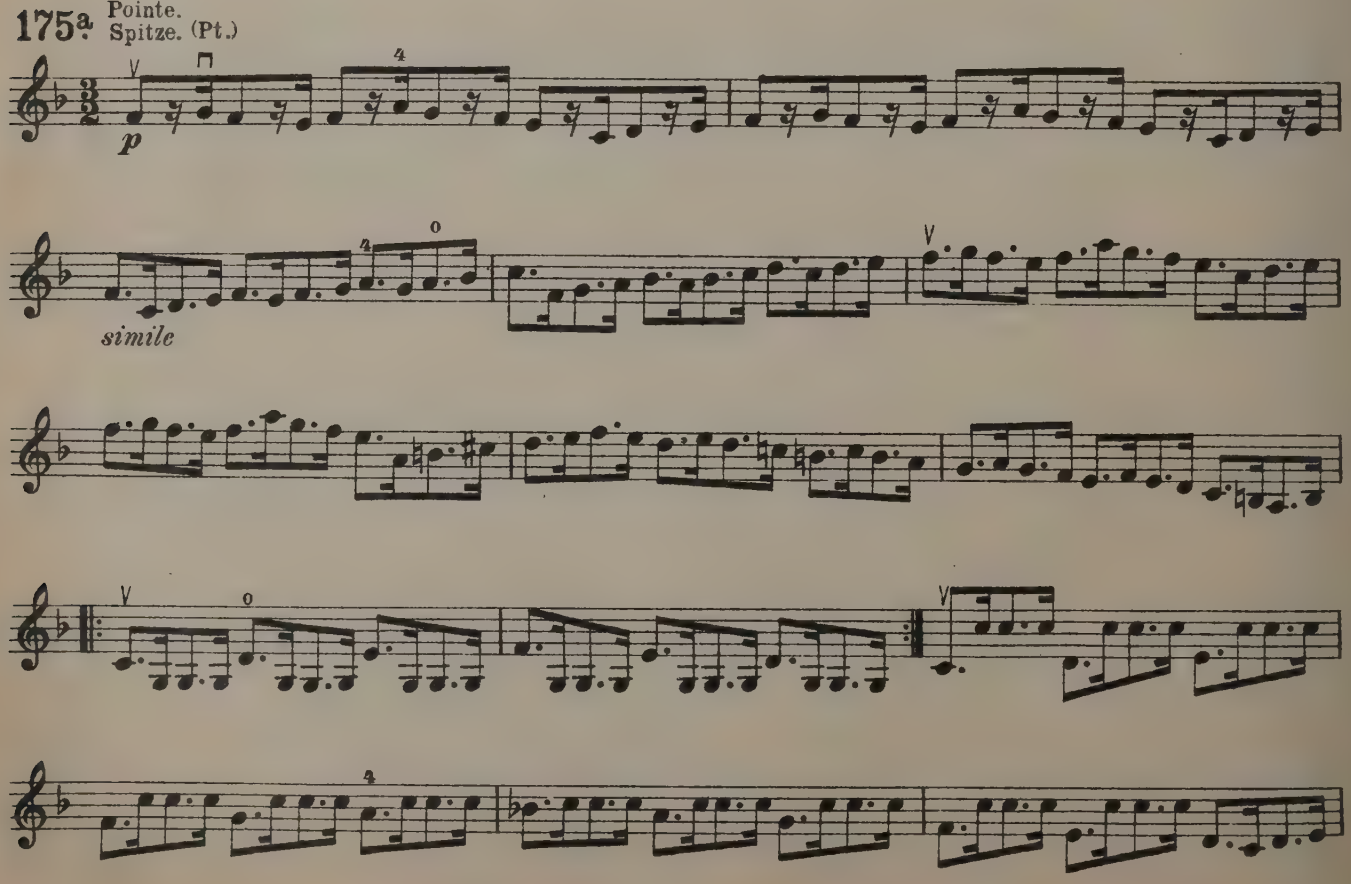
mf

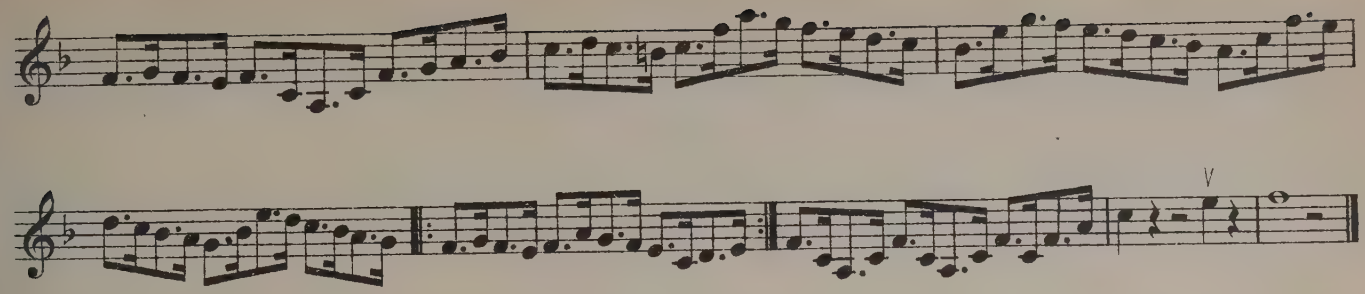

173f
Risoluto.
174.
ben marcato
segue
Fiorillo.
segue

Auch die Stricharten der folgenden Etüden und Stücke stehen in einem gewissen Zusammenhang mit dem martellé, haben aber neben der völligen Vertrautheit mit dem hämmernden Bogenstrich noch ein besonders straffes rhythmisches Empfinden des Ausführenden zur Voraussetzung, wenn sie charakteristisch erklingen sollen. Besondere Sorgfalt erheischen in dieser Hinsicht die Stricharten in Nr.175. Nicht der Punkt nach der betreffenden Note wird gehalten, sondern eine seinem Zeitwert mindestens entsprechende s c h l a c k e n f r e i e Pause tritt an die Stelle, wie in den Anfangstakten angemerkt. In Nr.175ª ist überdies darauf zu achten, dass die kurze Note im Abstrich nicht lauter sei als der Hauptton mit dem Aufstrich. Die Regelung dieser Angelegenheit ist nur durch vollkommene Freiheit und Unabhängigkeit der bei der Ausführung beteiligten Gelenke des rechten Armes zu erzielen. Man übe deshalb diese Strichart zuerst ganz leise mit wenig Bogen an der äussersten Spitze aus dem Handgelenk; erst nach erlangter Sicherheit vermehre man das Bogenquantum und damit die Tonstärke, wobei selbstredend neben dem Handgelenk auch der Unterarm zur Anwendung kommt.

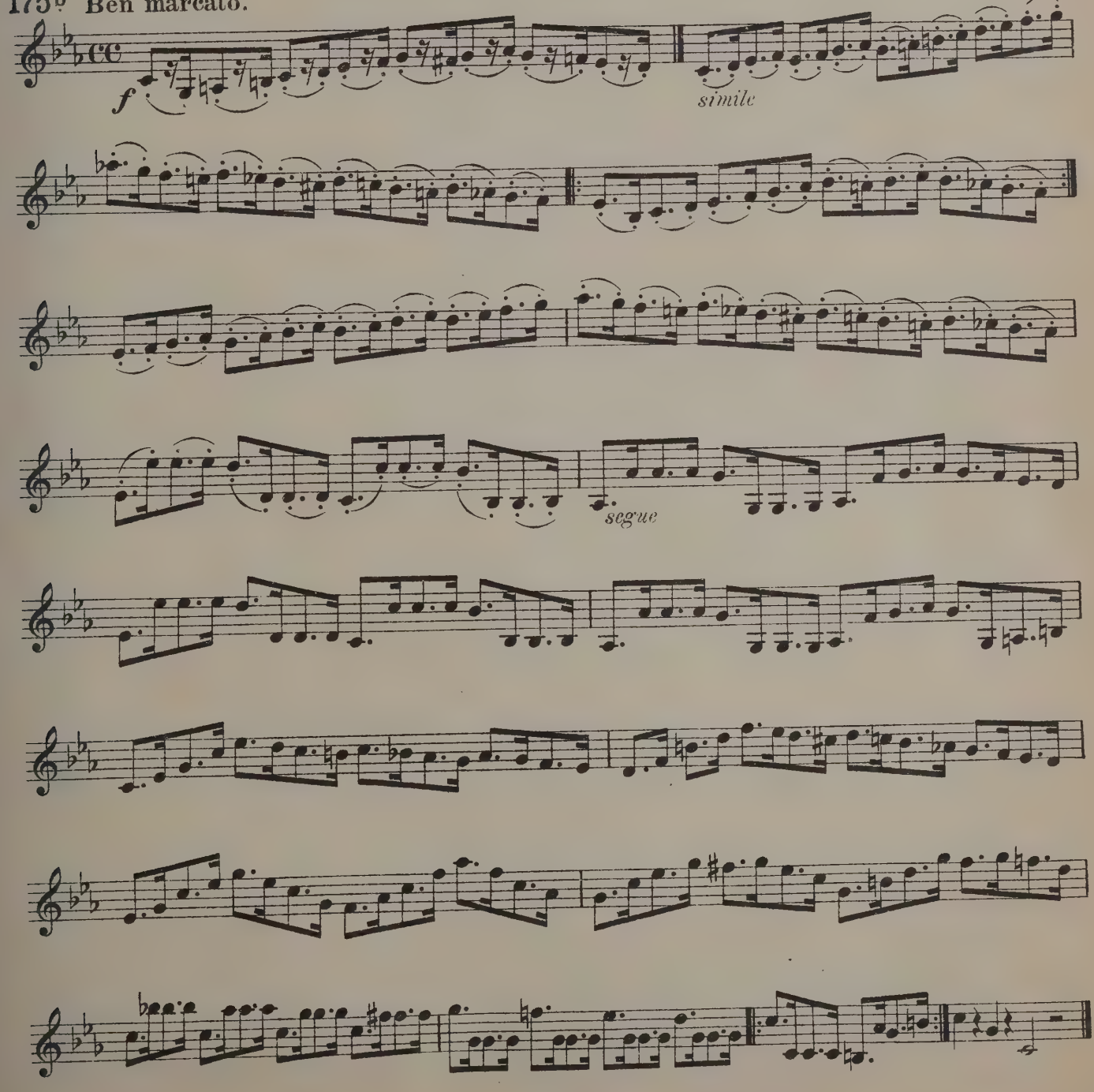
The bowings in the following studies and pieces are connected to a certain extent with the martelé. In order to make them sound characteristic, the player must not only have a perfect acquaintance with the "hammered" stroke, but also a very strong sense of rhythm. The bowing in №175 requires peculiar care in this respect. The dotted note must not be sustained to its full value, but an abrupt pause of corresponding time-value must take its place. The pupil should note that in №175ª the short down-bow stroke must not sound louder than the principal note, which is taken with the up-bow. It is only by perfect freedom and independence of the different joints of the right arm, that the pupil will be able to accomplish this kind of bowing with evenness of tone. It should therefore be practised at first with the extreme point of the bow, quite softly, and with very short strokes produced entirely from the wrist. Only when certainty has been attained in this manner, should the amount of bow, and thereby the strength of tone, be increased, this of course necessitates the use of the fore-arm in addition to the wrist.

175ª Pointe. Spitze. (Pt.)

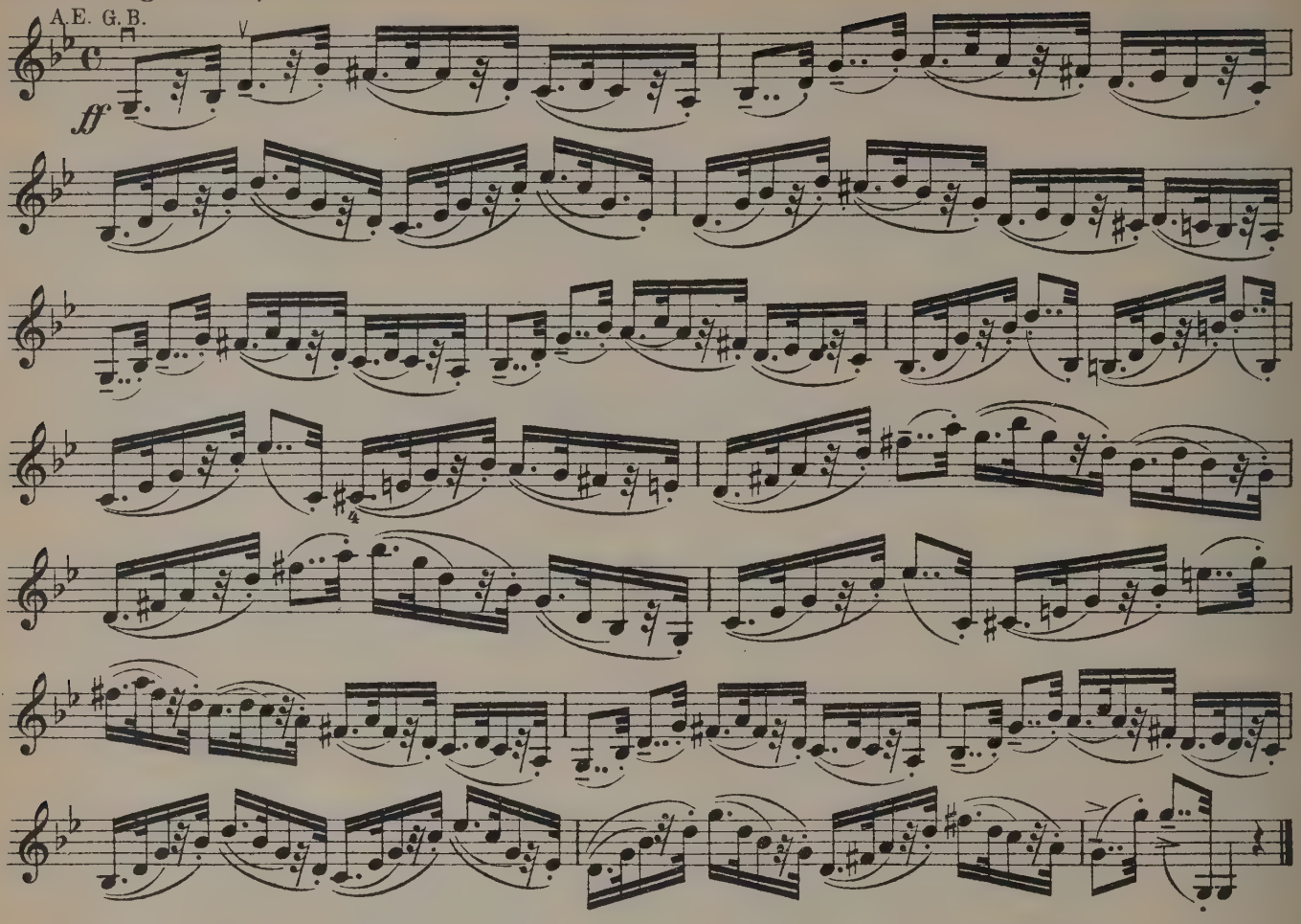




175b Ben marcato.

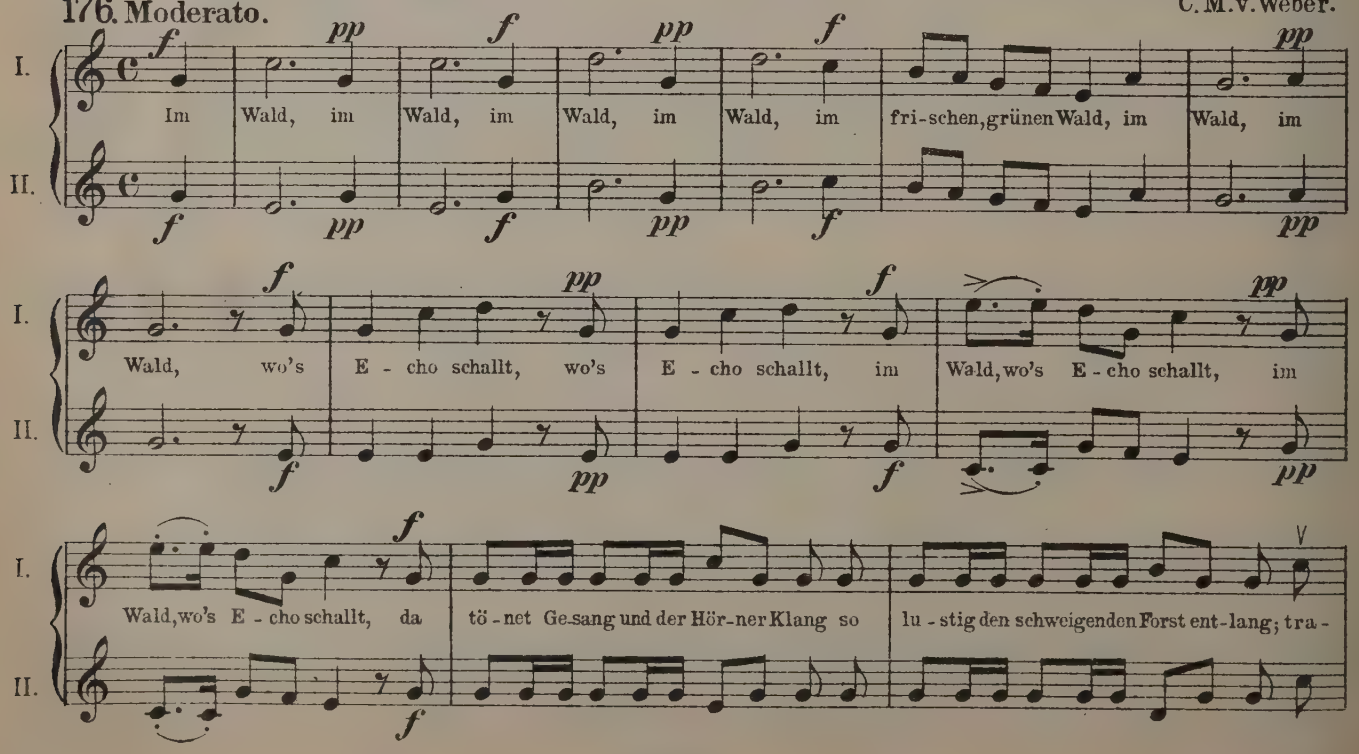


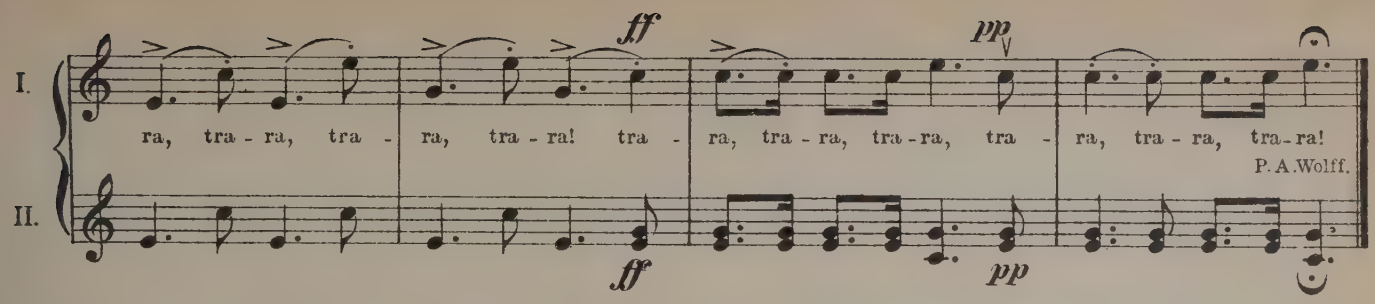
175c. **Largamente, ma con brio.** (Breit, aber schwungvoll)



Chor aus Preciosa. | Chorus from Preciosa.

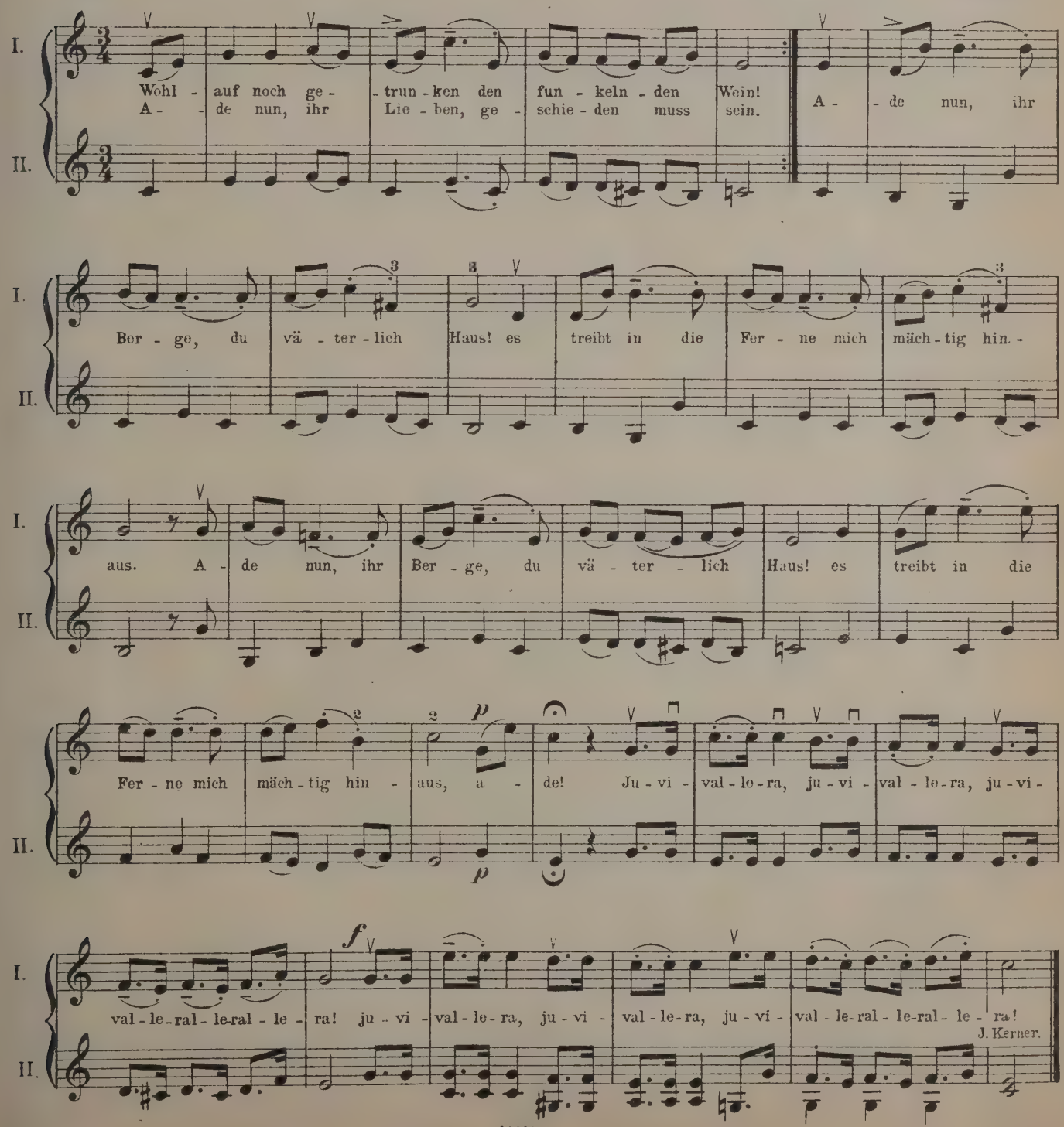
176. **Moderato.** C. M. v. Weber.


I.
II.
Im Wald, im Wald, im Wald, im Wald, im fri-schen, grünen Wald, im Wald, im
Wald, wo's E - cho schallt, wo's E - cho schallt, im Wald, wo's E - cho schallt, im
Wald, wo's E - cho schallt, da tö - net Ge-sang und der Hör-ner Klang so lu - stig den schweigenden Forst ent-lang; tra -



177. Wanderlied. | Wanderer's Song.

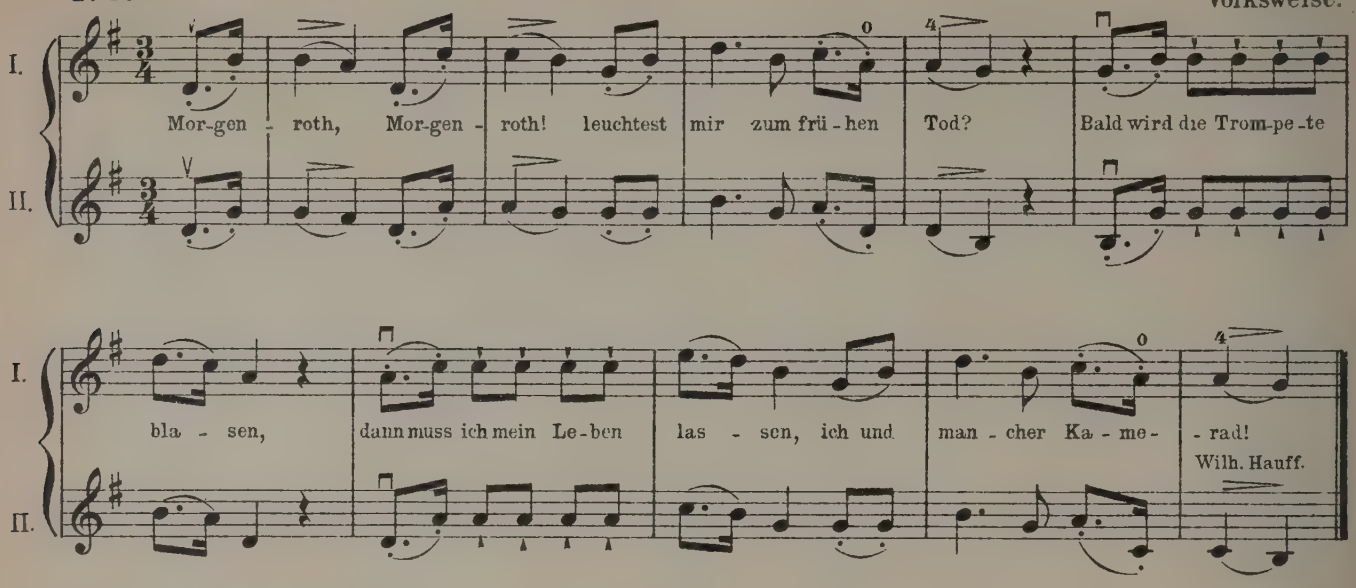
Volksweise.


I.
II.
Wohl - auf noch ge - trun - ken den fun - keln - den Wein!
A - de nun, ihr Lie - ben, ge - schie - den muss sein.
A - de nun, ihr
Ber - ge, du vä - ter - lich Haus! es treibt in die Fer - ne mich mäch - tig hin -
aus. A - de nun, ihr Ber - ge, du vä - ter - lich Haus! es treibt in die
Fer - ne mich mäch - tig hin - aus, a - de! Ju - vi - val - le - ra, ju - vi - val - le - ra, ju - vi -
p
p
f
val - le - ral - le - ral - le - ra! ju - vi - val - le - ra, ju - vi - val - le - ra, ju - vi - val - le - ral - le - ral - le - ra!
J. Kerner.

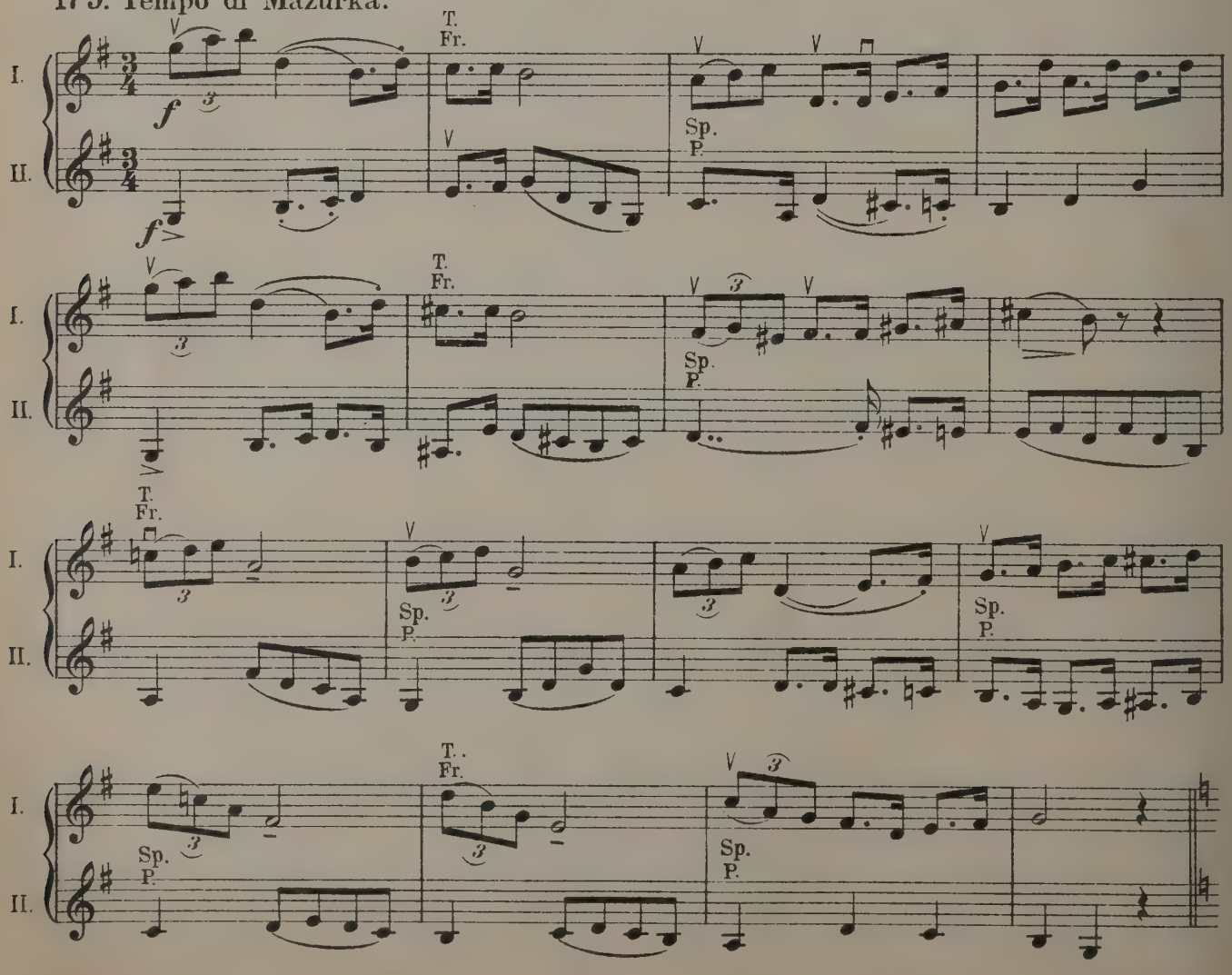
Reiters Morgengesang. | Horseman's Morning Song.

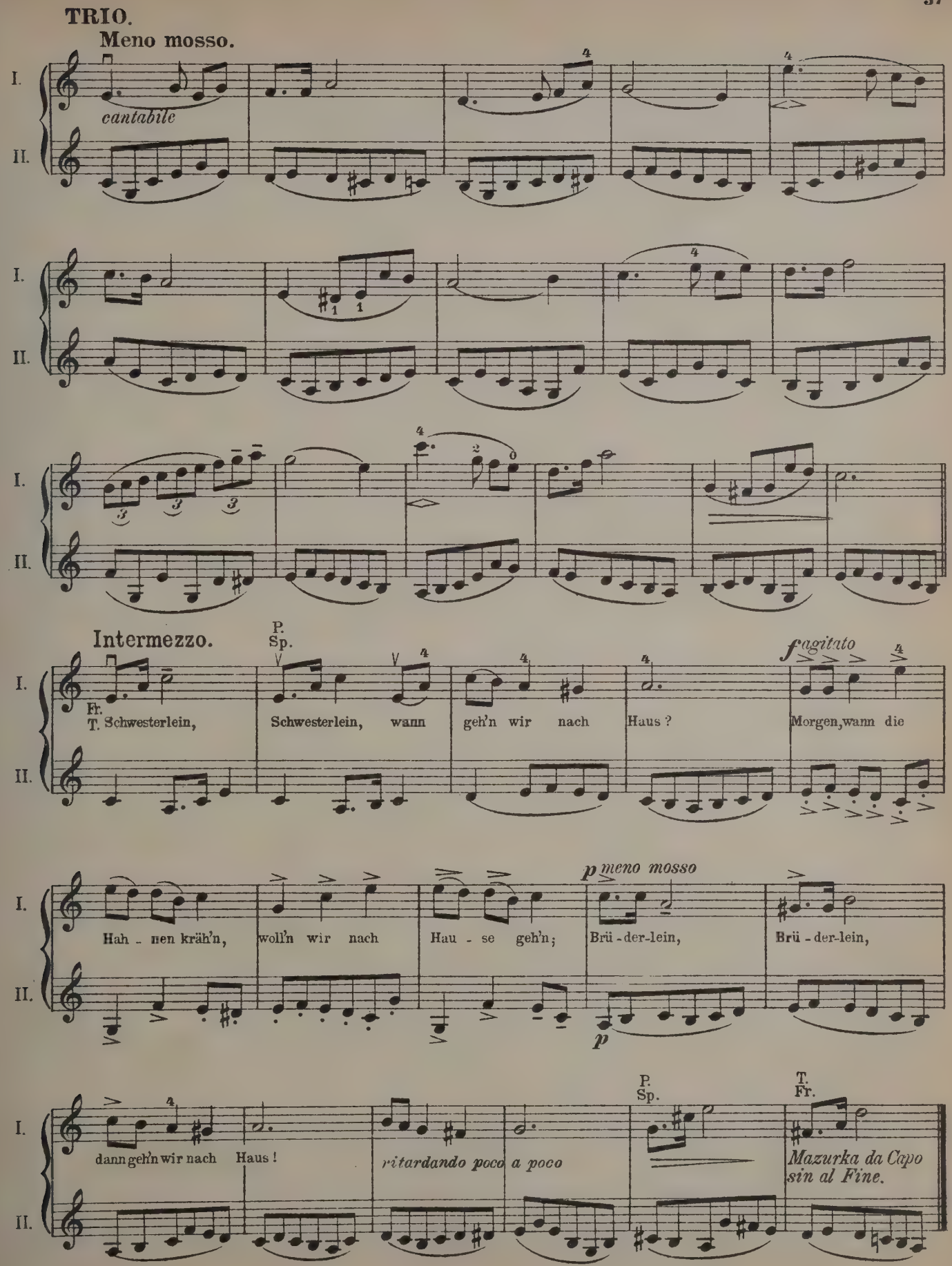
178.

Volksweise.

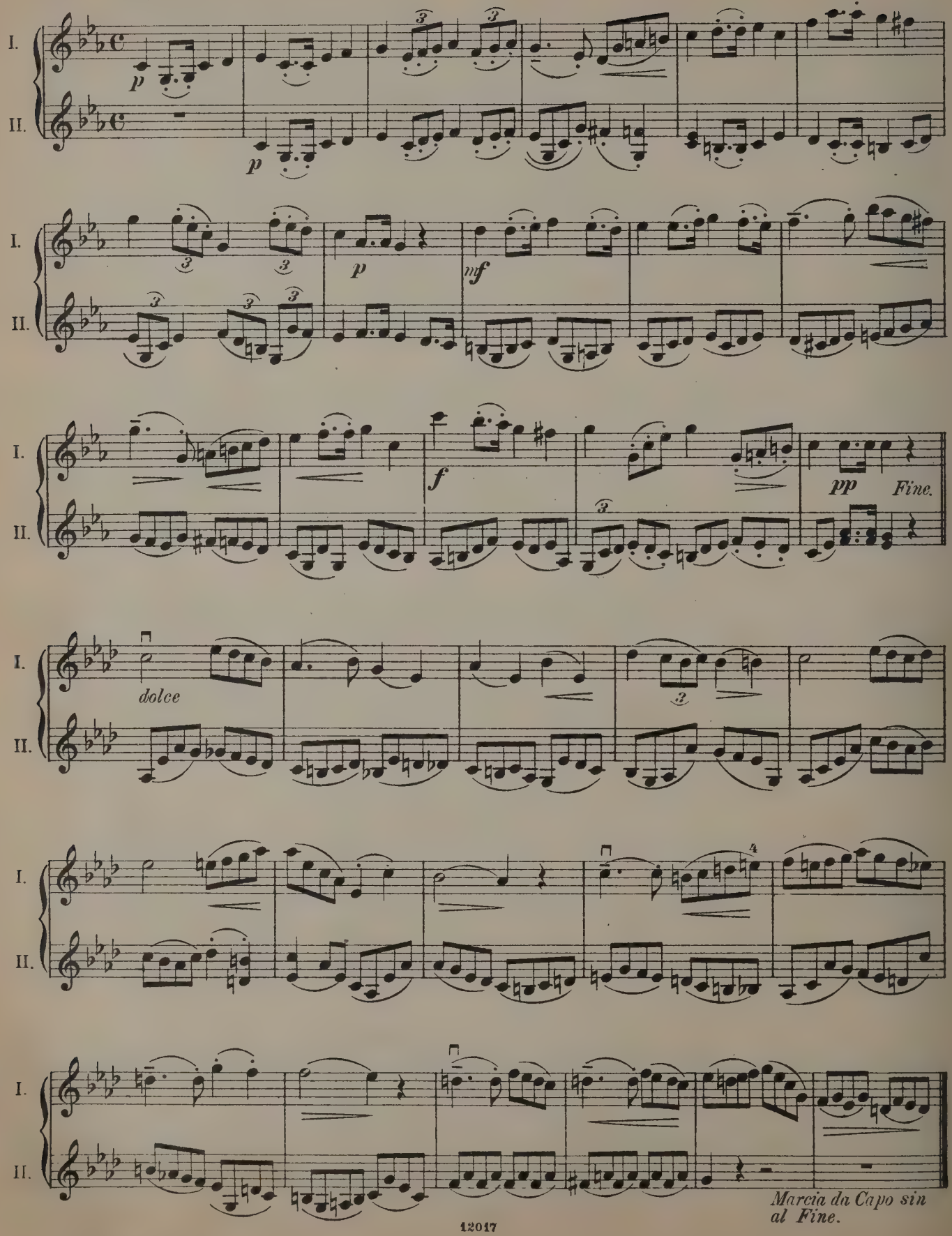

I.
II.
Mor-gen - roth, Mor-gen - roth! leuchtest mir zum frü - hen Tod?
Bald wird die Trom-pe-te
bla - sen, dann muss ich mein Le-ben las - sen, ich und man - cher Ka - me -
- rad!
Wilh. Hauff.

179. Tempo di Mazurka.

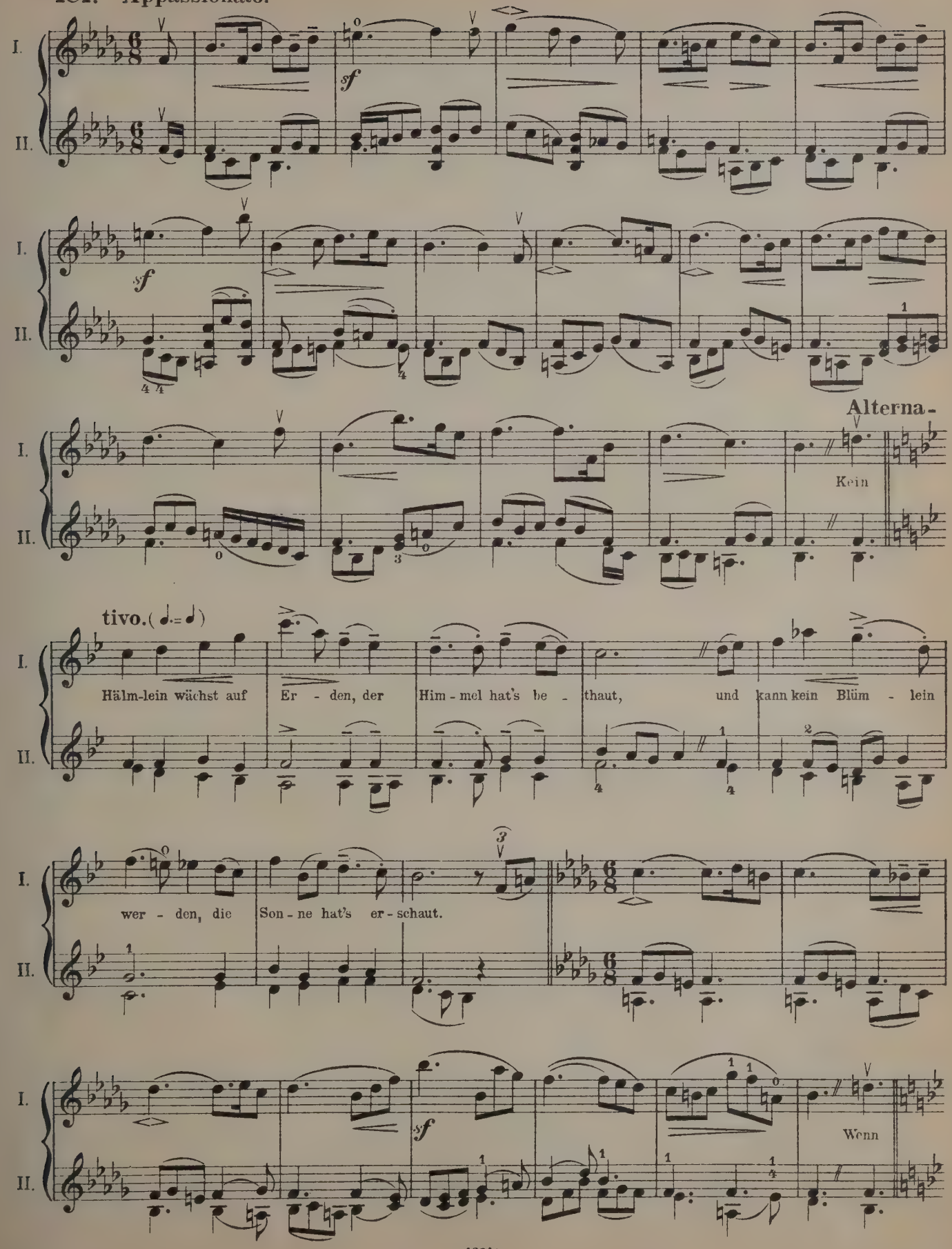


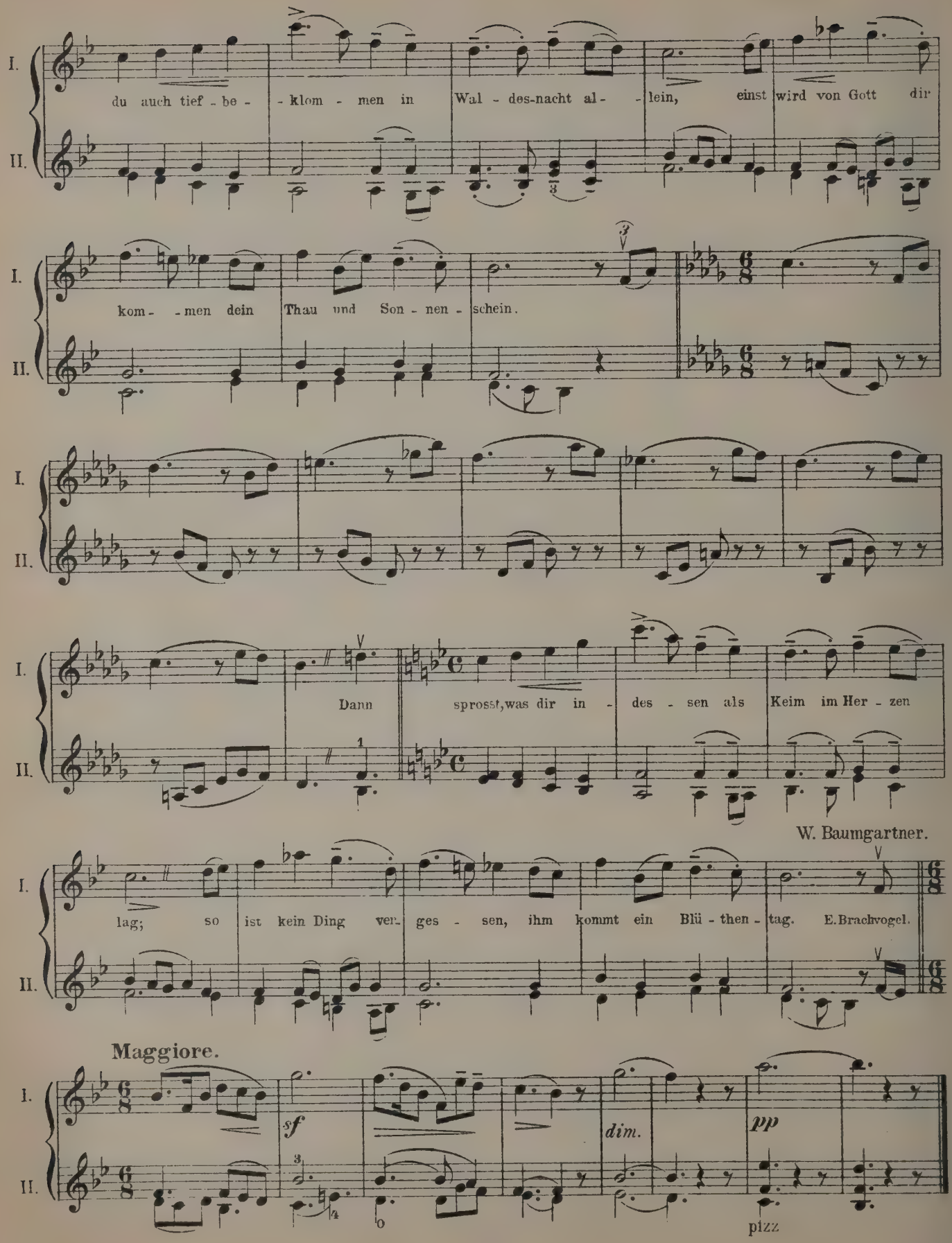

TRIO.
Meno mosso.
I.
II.
cantabile
Intermezzo.
P.
Sp.
Fr.
T.
Schwesterlein, Schwesterlein, wann geh'n wir nach Haus ?
fagitato
Morgen, wann die
Hah - nen kräh'n, woll'n wir nach Hau - se geh'n;
p meno mosso
Brü - der-lein, Brü - der-lein,
p
dann geh'n wir nach Haus !
ritardando poco a poco
P.
Sp.
T.
Fr.
Mazurka da Capo
sin al Fine.

180. Tempo di Marcia funebre.



181. Appassionato.


I.
II.
sf
Alterna-
tivo.(♩.=♩)
Kein
Hälm-lein wächst auf Er - den, der Him - mel hat's be - thaut, und kann kein Blüm - lein
wer - den, die Son - ne hat's er - schaut.
Wenn


I.
II.
du auch tief - be - - klom - men in Wal - des-nacht al- - lein, einst wird von Gott dir
kom- - men dein Thau und Son - nen - schein.
Dann sprosst, was dir in - des - sen als Keim im Her - zen
W. Baumgartner.
lag; so ist kein Ding ver- ges - sen, ihm kommt ein Blü - then - tag. E. Brachvogel.
Maggiore.
sf
dim.
pp
pizz

Die Strichart a) in No. 182 soll mit deutlicher Markierung der zweiten, angebundenen Note geübt werden, da sie hier lediglich als Vorbereitung für b) dient, die unter dem Namen „coup d'archet de Viotti"*) (Viottischer Strich) bekannt und, wegen der Schwierigkeit ihrer Ausführung, berüchtigt ist. Bei gutem Gelingen ist der Viottische Strich von außerordentlichem Effekt, besonders im forte auf der G-Saite oder wenn er in Verbindung mit Doppelgriffen auftritt. Von den beiden Noten, die auf denselben Strich kommen, wird die erste mit wenig Bogen ganz leise angeschlagen, die zweite dagegen mit wesentlich mehr Bogen so kräftig und scharf als möglich hervorgestoßen. Je größer der dynamische Unterschied zwischen den beiden Tönen und je schlackenfreier die Pause, die den forte-Stoß von der voraufgegangenen piano-Note trennt, desto charakteristischer die Strichart. — Das Studium derselben zerfällt, von der Vorübung a) abgesehen, in zwei Momente. Erstlich übe man sie geraume Zeit in so mäßigem Tempo, daß beide in einem Strich abzustoßenden Töne vollkommen bewußt martelléartig ausgeführt werden. Hat man auf diese Weise der Gefahr vorgebeugt, den leisen Ton zu stumpf anzugeben oder gar zu verschlucken, dann erst ziehe man das Moment der Schnelligkeit in Betracht. In raschem Tempo spielt sich der Vorgang so ab, daß an den energischen forte-Stoß, gleichsam unbewußt, eine zuckende Handgelenksbewegung anhakt, die vollständig ausreicht, die piano-Note zu deutlichem Erklingen zu bringen.

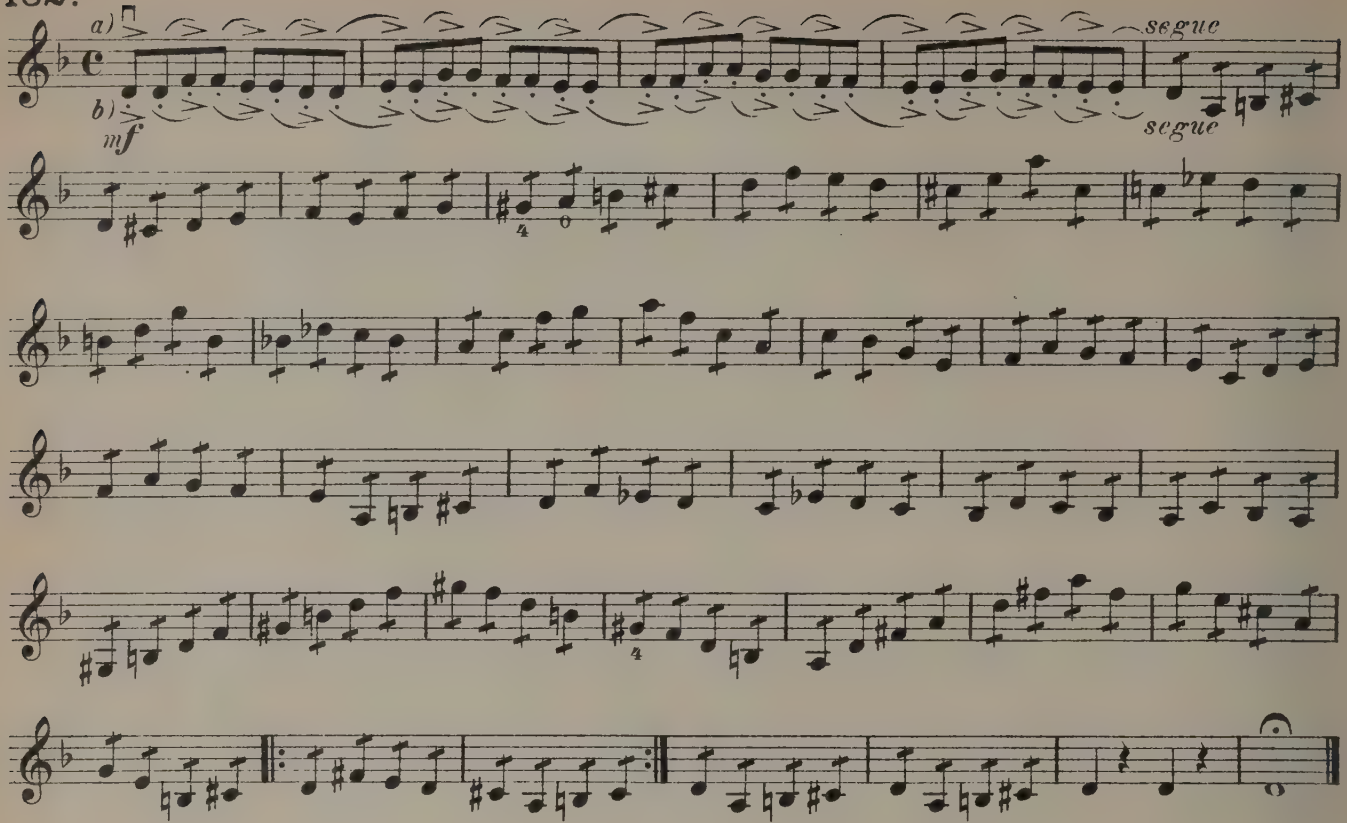
In practising No. 182 a, the second, or tied, note of each group must be well accented; this bowing is meant solely to serve as a preparation for No. 182 b, which is known by the name of the "Coup d'archet de Viotti" (Viotti's bowing), and which is notorious on account of the difficulty of its execution. When successfully performed the Viotti bowing has an extraordinary effect, especially when used on the G string and in connection with double-stops. Of the two notes played with the same bow-stroke, the first is to be sounded softly, and with very little bow; the second, on the contrary, must be struck as sharply and powerfully as possible. The greater the dynamic difference between the two notes, and the clearer and more sharply defined the pause which separates the forte from the piano note, the more characteristic the bowing will sound. Apart from the preliminary practice of No. 183 a, its study should be taken up in two sections. At first it must be practised in such moderate tempo that the two notes taken in one stroke can be played almost martelé. By this proceeding the danger will be avoided of producing the piano note too softly, or even of not sounding it at all. The outcome of this practise is that in quick tempo a slight and almost unconscious twitch of the wrist occurs after the forte note is struck; this wrist movement is quite sufficient to bring out the piano note with good sounding effect.*

---

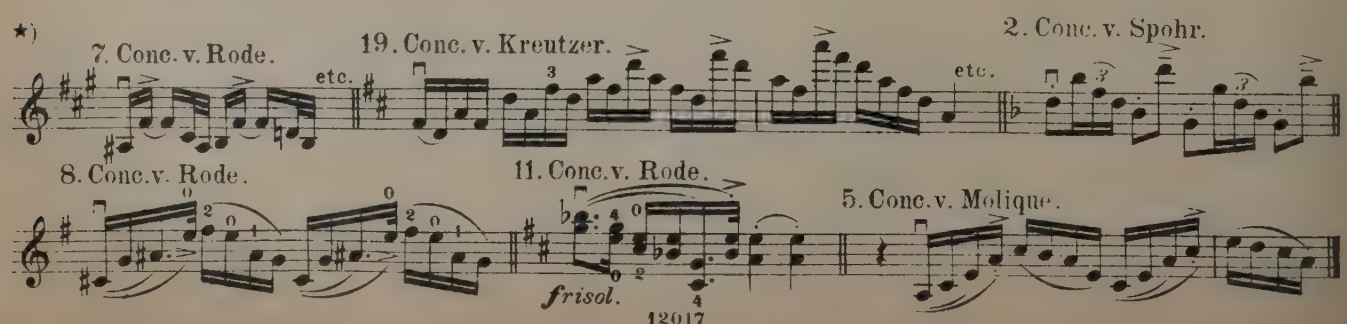
*) Es scheint, als hätte Spohr (seine Violin-Schule erschien 1832) diese Strichart aus eigener Machtvollkommenheit die „Viotti'sche" getauft; wenigstens ist es trotz eifrigsten Nachforschens nicht gelungen, die Bezeichnung „coup d'archet de Viotti" in früheren Werken zu konstatieren. Auffällig muß es immerhin bleiben, daß Baillot, Viottis Intimus und größter Verehrer, die in Rede stehende Strichart in „l'art du Violon" (1834) zwar bespricht, sie aber „la saccade" nennt.

* *It seems as though Spohr, whose violin-school was issued in 1832, had somewhat arbitrarily named this kind of bowing: "Viottis bowing"; at any rate, we have not yet succeeded, in spite of the most diligent research, in finding the term "Coup d'archet de Viotti" in any work prior to Spohr's school. It is curious, however, that Baillot, Viotti's intimate friend and greatest admirer, alludes to the bowing in question in his "L'Art du Violon" (1834), but calls it "la saccade".*

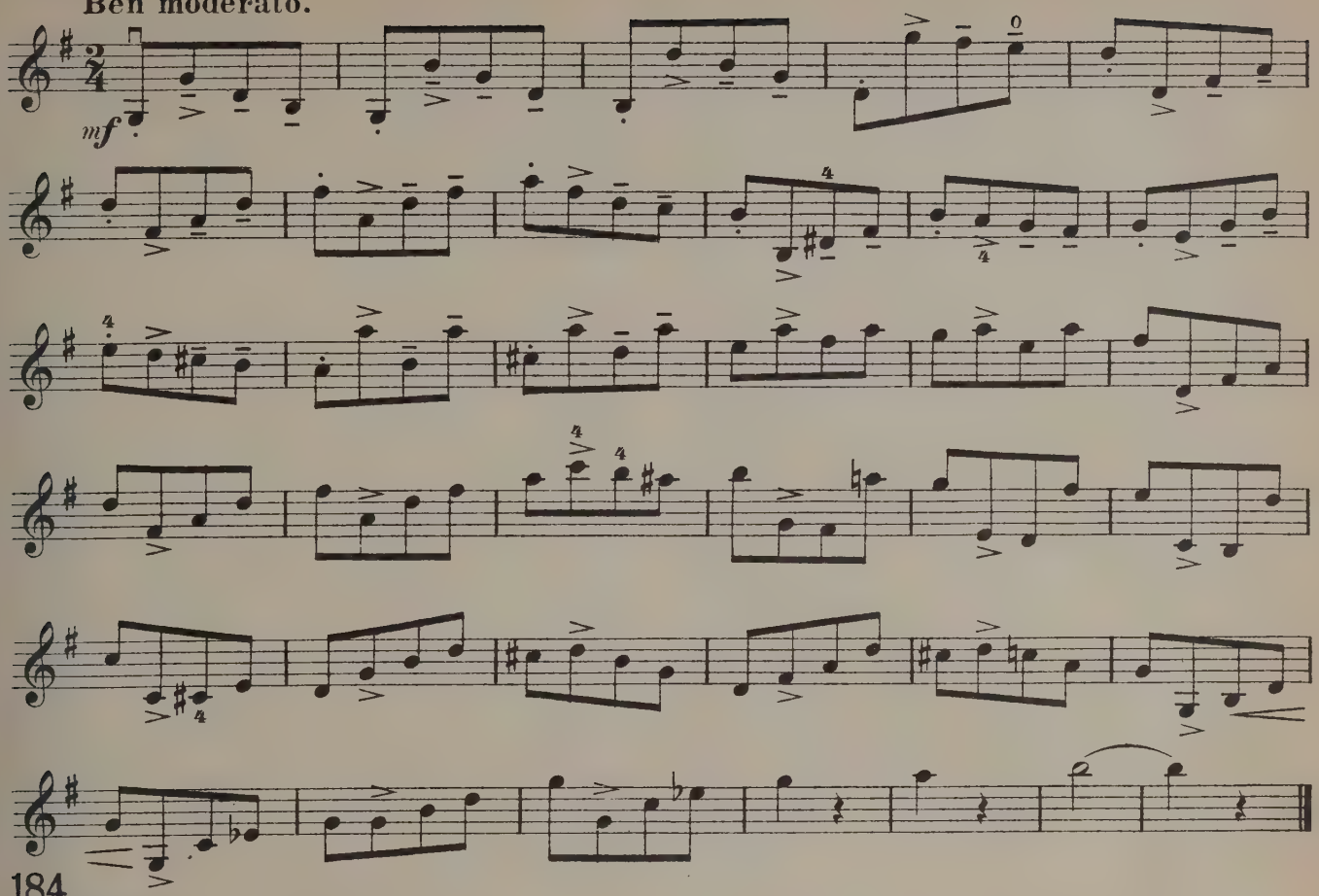
182.



Der gepeitschte Strich (coup d'archet fouetté) entsteht durch das energische und elastische Aufschlagen des Bogens an der Spitze, wenn es sich in der Passage um das besondere Hervorstechen eines einzelnen Tones handelt. Kommt dieser auf ein schlechtes Taktteil — und das Fouettieren wird in der Regel nur dann angewendet — so verursacht die Peitschung einen sogenannten falschen Accent, der um so eigenartiger wirkt, je geschickter die Strichart ausgeführt wird. Das Peitschen kann sowohl im Auf- wie im Abstrich gemacht werden. Kommt ersteres zwar weit häufiger vor, so sind doch auch Beispiele für den Abstrich nicht gar selten.*) In beiden Fällen hängt die Schönheit der Ausführung davon ab, dass der Bogen nach dem Aufschlagen nicht zittert, vielmehr fest und ruhig auf der Saite weiterfliesst, dass jedes holzige Nebengeräusch, besonders aber das Mitanstreichen der Nachbarsaiten vermieden wird.

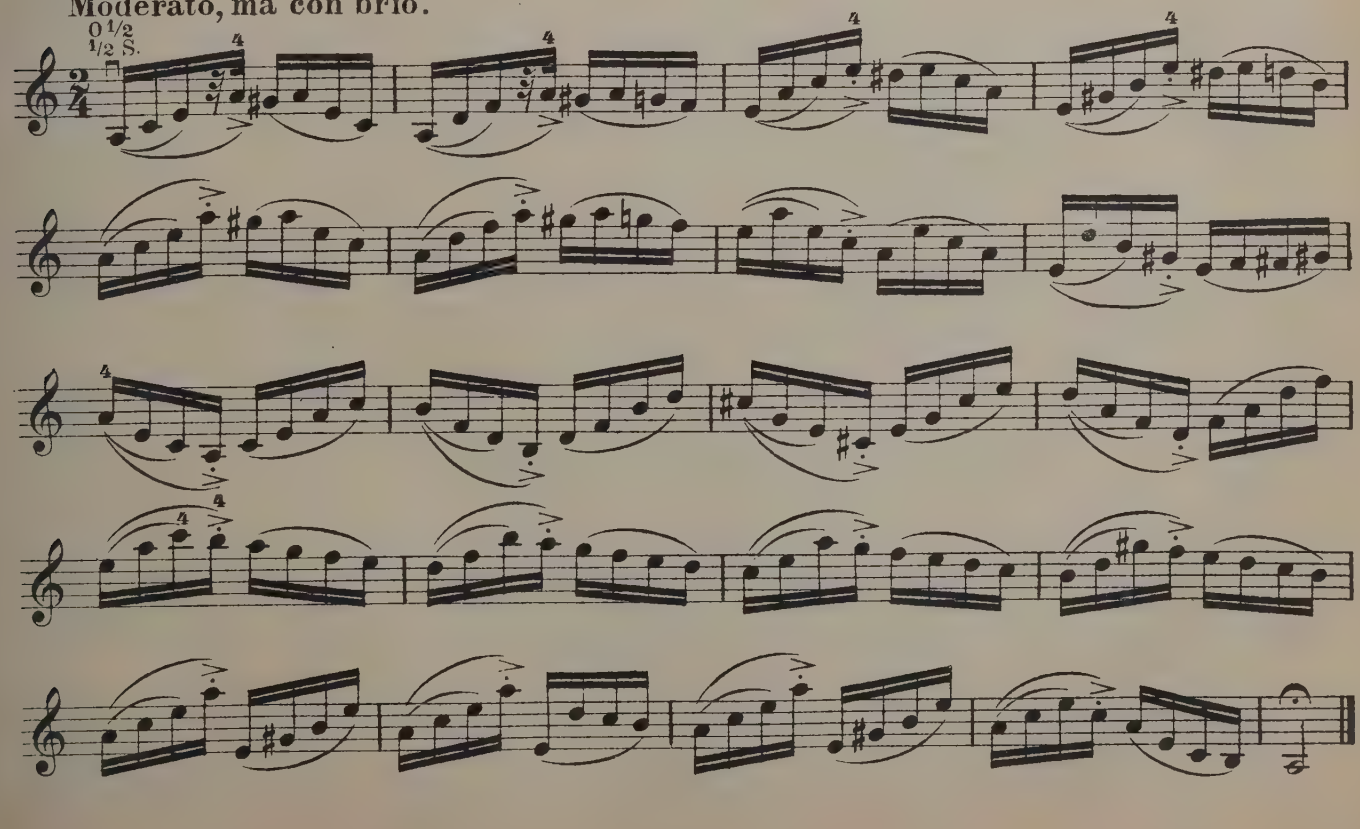
The "Coup d'archet fouetté" or "whipped" note is the result of an elastic and energetic dashing of the point of the bow on the string, whereby prominence is given to certain notes of a passage. If it is used on the unaccented part of the bar — which is generally the case with the fouetté — the result is a so-called false accent, which sounds the more distinctive the better the stroke is performed. The fouetté can be executed with the up-bow as well as the down-bow stroke. The former is more frequently used, but examples of the down-bow fouetté are not uncommon.) In each case the beauty of the effect depends entirely on the steadiness of the bow after it has descended on the string, where it must continue its course quietly, firmly, and without tremor, producing no wooden side-noises, and in particular avoiding any contact with the neighbouring strings.*

183.

Ben moderato.



184.

Moderato, ma con brio.



Von den Verzierungen.

Sind Rhythmus und Accent, Harmonie und Melodie die das Wesen der Musik bestimmenden Faktoren, so trägt die Ornamentik dazu bei, dieses Wesen noch mit besonderen Reizen (französisch: agréments) auszustatten. Die Verzierungen spielen in der Tonkunst dieselbe Rolle wie die Blumen und Ranken in Wald und Flur; nicht ihre Notwendigkeit ist das Entscheidende, sondern die Freude, die wir an ihrem Dasein, ihrer Schönheit empfinden.

In früheren Zeiten war es dem Belieben des Ausführenden anheimgestellt, ob und wie er eine Melodie „durch Auszierungen sangbarer machen" oder durch Verbrämungen lebendiger gestalten wollte. So gewiß diese Freiheit, wenn sie von einsichtigen und geschmackvollen Künstlern ausgeübt wurde, zu manchen geistreichen Einfällen und anmutigen Wendungen geführt hat, deren einige traditionell geworden sind, so sicher ist es andererseits, daß ihre mißbräuchliche Anwendung Nachteile zeitigte, welche die Vorteile weit überwogen. In der Sucht, Vorgänger oder Nebenbuhler in der Anwendung immer reicherer und künstlicherer Verzierungen zu überbieten, hatten es Sänger und Virtuosen schließlich so weit gebracht, daß der Zuhörer aus der Fülle des Gebotenen die ursprüngliche Melodie gar nicht mehr erkennen konnte. Diesem Unwesen zu steuern, sahen sich die Komponisten deshalb veranlaßt, Art und Weise der von ihnen gewollten Ausschmückungen so genau zu notieren, daß es nunmehr als Ehrenpflicht für jeden ausübenden Tonkünstler gilt, an einem vorzutragenden Werke keinerlei Änderungen vorzunehmen.

Wie der Kenner an gewissen harmonischen und melodischen Eigentümlichkeiten einer musikalischen Komposition Zeit und Örtlichkeit ihres Entstehens anzugeben imstande ist, so unterliegen auch die Verzierungen, resp. die Art ihrer Ausführung, bei Werken verschiedener Kunstepochen Bedingungen, deren Erörterung freilich erst im Kapitel „Stil und Vortrag" geschehen kann, da sie für den Anfangsunterricht nicht in Betracht kommen. Der Schüler mag sich vorerst damit bescheiden, die landläufigen Verzierungen in ihrer einfachsten Form kennen zu lernen, und sich ihre gründliche Aneignung in der vorgeschriebenen Weise angelegen sein lassen. Abgesehen davon, daß gut ausgeführte Ornamente vom Geschmack und Schönheitssinn des Spielers zeugen, ist deren eingehendes Studium zugleich ein hervorragendes Mittel zur mechanisch-technischen Ausbildung der linken Hand. Sorgfältige Trillerübungen beispielsweise kräftigen die Finger und erziehen sie zu einer solchen Unabhängigkeit, wie es durch keine anderen Etüden besser geschehen kann.

Of Grace-Notes and other Embellishments.

If rhythm and accent, harmony and melody, are the factors which determine the character of music, it is given to the grace-note to adorn that character with a special beauty of its own. Grace-notes play the same rôle in music as flowers and tendrils in the forest and plain; their value does not lie so much in their being indispensable, as in the pleasure we take in their presence and beauty.

In former times it was entirely left to the choice of the performer to embellish an air with any ornamentation he considered suitable. Although this privilege, exercised by artists of intelligence and taste, has led in many cases to poetical ideas and agreeable results, some of which have become traditional, it is equally true that these advantages have been entirely outweighed by the prejudicial effects following on the misuse of the same. In their endeavour to outshine their predecessors and rivals in the display of effeminate and artificial embellishments, singers and virtuosi ultimately carried the matter so far, that the bewildered listener often found himself unable to distinguish the original melody amid the flood of grace-notes poured upon him. To check this state of affairs composers soon found themselves compelled to give in their works such minute directions with regard to their ornamentation, that it has now become a point of honour to make no alteration of any kind in a composition.

By certain harmonic and melodic peculiarities the expert is able to decide the period and country in which a musical work has originated; similarly, embellishments, and particularly the way in which they should be performed, are subject to the various fashions and conditions of the different epochs in art to which they belong; the discussion of this point, however, must be left to the chapter on "Style and Delivery", as it does not come into consideration in the preliminary study of the violin. In the meanwhile the pupil must content himself with the acquaintance of current grace-notes of the simplest form, and learn to play them correctly. Apart from the fact that well executed embellishments evince the player's musical culture and sense of beauty, a close study of them affords excellent means for the mechanical training of the left hand. Careful practice of the shake, for instance, strengthens the fingers and gives them an independence of action which cannot be arrived at by any other method.

Die Verzierungen werden entweder in kleinen Noten ausgeschrieben – und dies ist die klarere, verständigere Art — oder durch Zeichen angemerkt, deren Sinn im allgemeinen zwar feststeht, bei deren Ausführung jedoch das Zeitmass des betreffenden Stückes und der persönliche Geschmack des Spielers nicht ohne Einfluss auf die Gruppierung sind. Daraus geht hervor, dass die Ornamentik nicht von organischer Bedeutung ist, ihre Anwendung also weder das rhythmische Gefüge oder den harmonischen Unterbau, noch den melodischen Fluss stören darf. In zweifelhaften oder schwierigen Fällen empfiehlt es sich deshalb eine Melodie oder Passage zuerst in unverzierter Form zu spielen, und erst nach erfolgter Klarstellung die vorgeschriebenen Ornamente anzubringen.

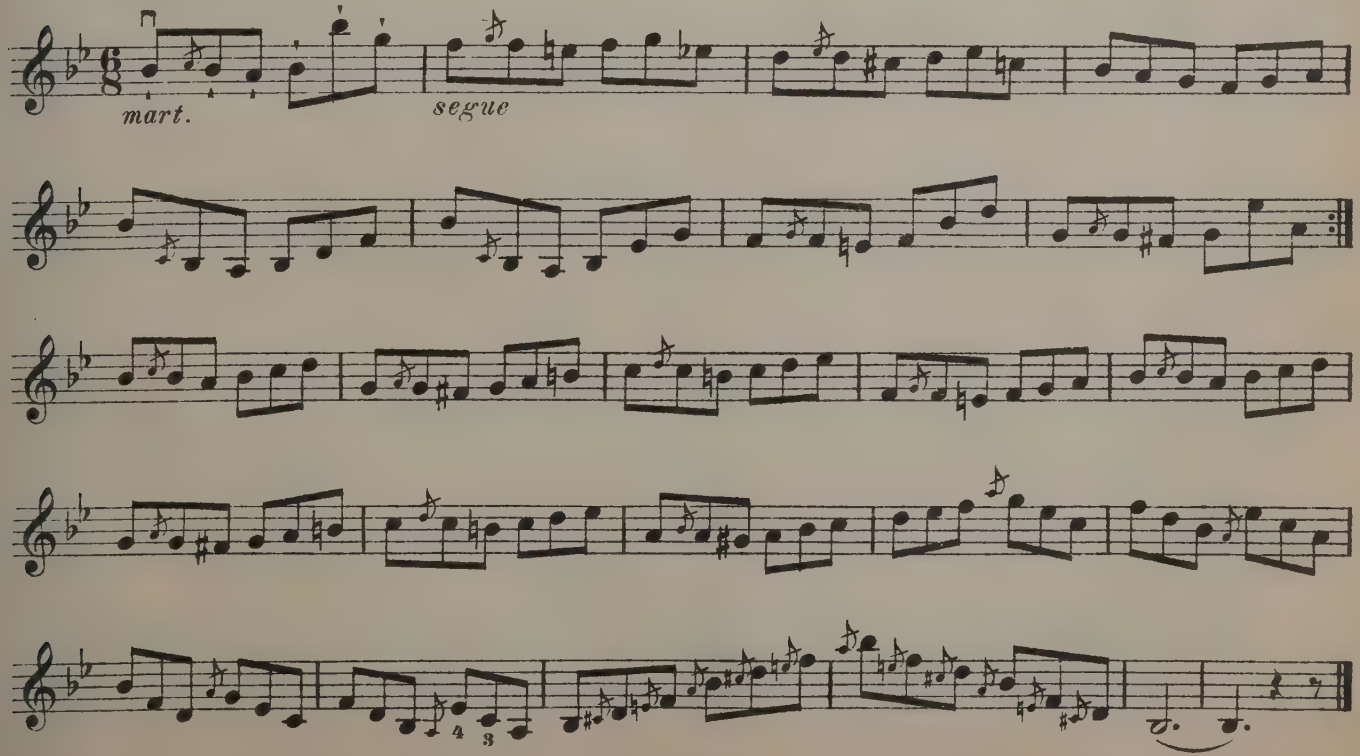
Die einfachste und in der Ausführung leichteste Verzierung ist der kurze Vorschlag, der entweder durch eine kleine durchstrichene Note oder durch eine solche von geringem Zeitwert angedeutet wird. Er kann zum Hauptton sowohl nach oben wie nach unten jedes beliebige Intervall bilden, das zur betreffenden Tonart in harmonischen oder melodischen Beziehungen steht. Seine Dauer soll eine möglichst kurze sein, d. h. gar nicht erkennen lassen, ob die für seine Ausführung nötige Zeit von der darauffolgenden Hauptnote oder der vorausgegangenen abgezogen wurde.

Grace-notes are either written out in small notes — and this is the clearest and most sensible way — or represented by certain signs having a universally accepted meaning, but in the delivery of which the tempo of the piece and the personal taste of the player are not without influence on the grouping of the notes. It will be sufficient to remark that ornamentation has no organic signification; its use must not interfere with the sense of rhythm, nor with the harmonic foundation or the flow of the melody. In difficult or doubtful cases the pupil is recommended to first play the air or passage in its original form, and only after having thus obtained a clear idea of it, to introduce the prescribed ornamentation.

The grace-note which is simplest to perform is the short appoggiatura; it is indicated by a small note of no time value, and which has sometimes a little line struck through it. It can be connected with a note — either above or below itself — at a distance of any interval that is in harmonic or melodic relationship to the key employed at the time. Its duration should be so short as to make it impossible to decide whether the time used in its performance has been taken from the principal note or the preceding one.

185a.

Ben moderato.



185b

Allegretto.

M.

mf legg.

segue

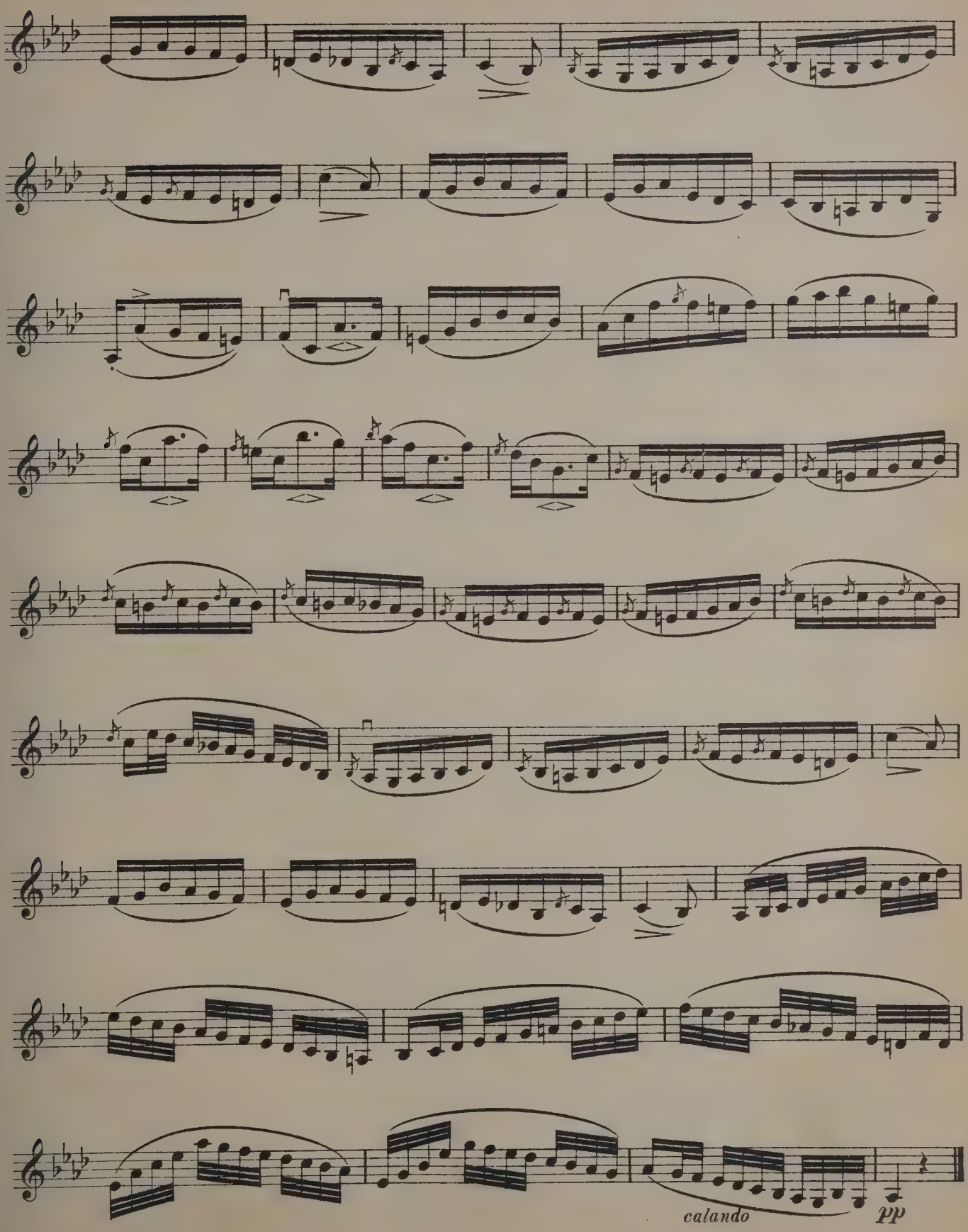
segue

p

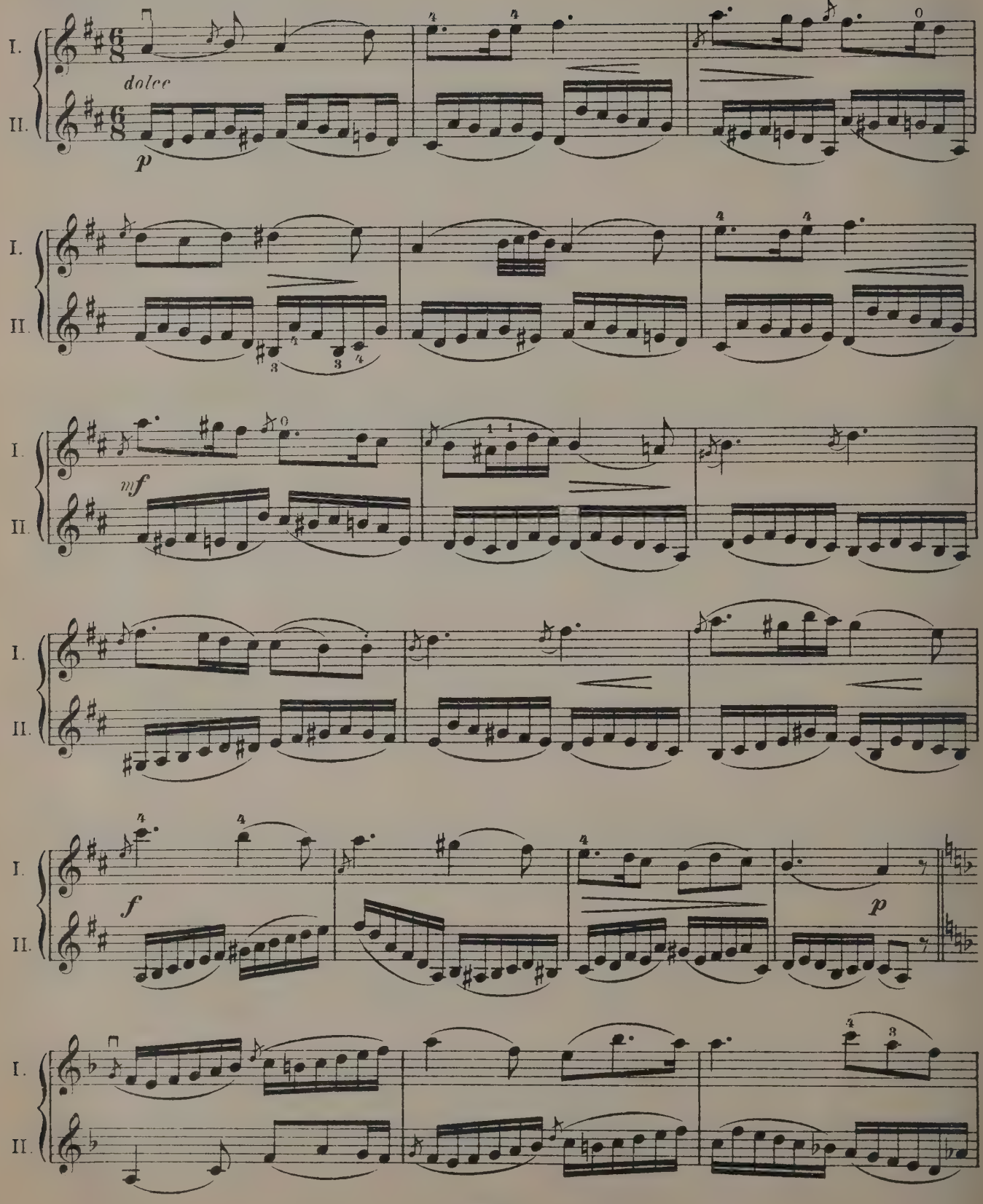
185c

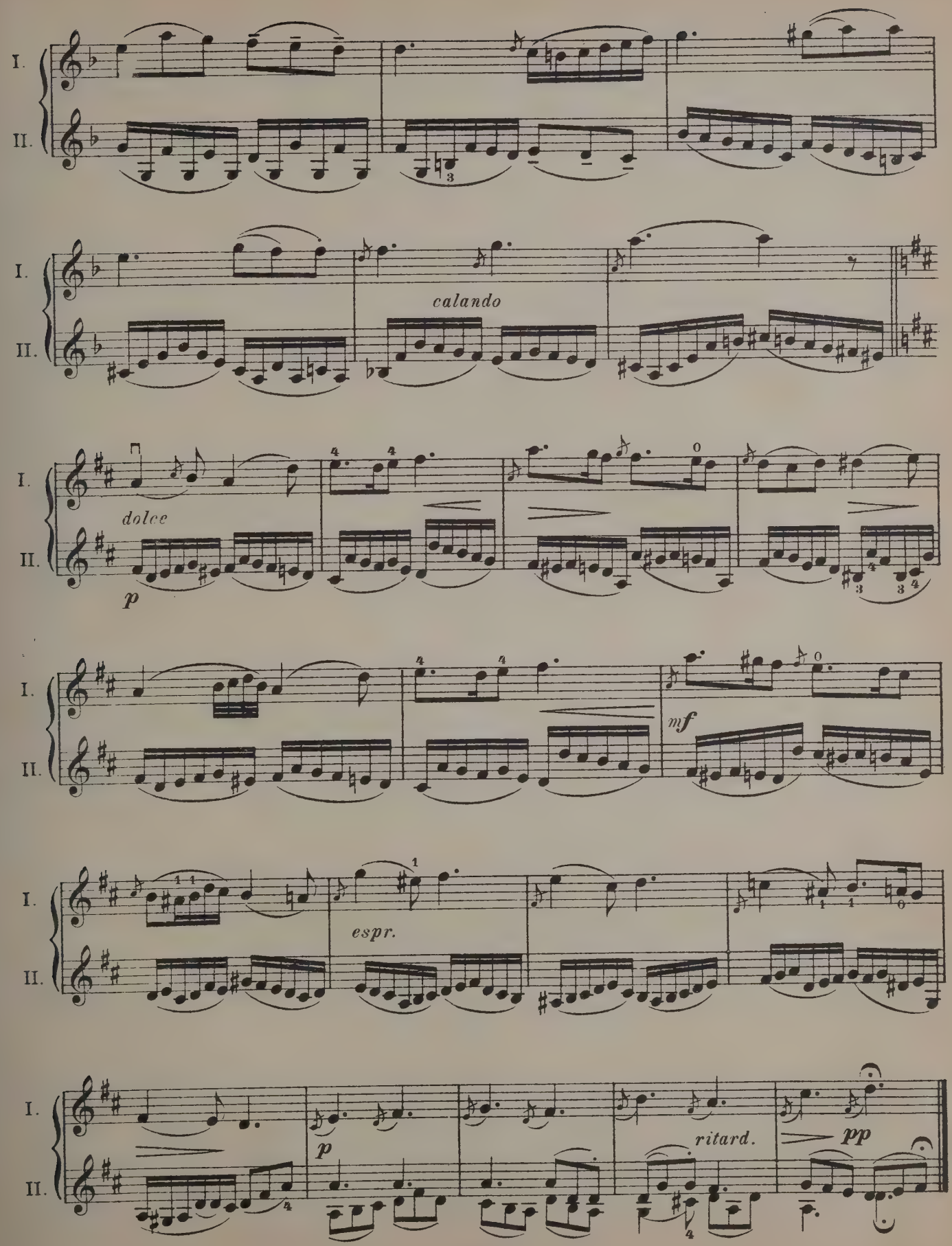
Andantino grazioso.

p


calando
pp

185d. Andante comodo.

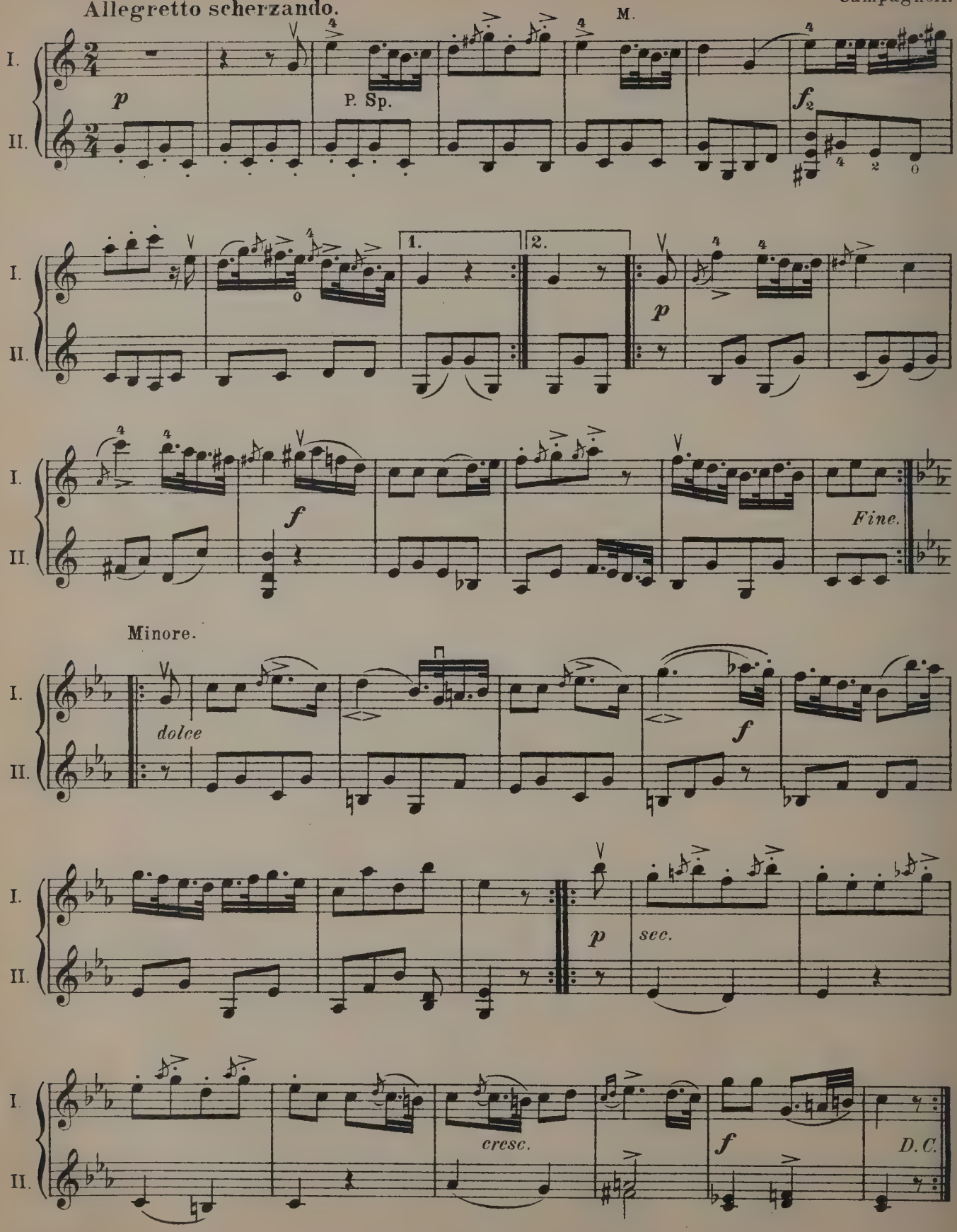



I.
II.
calando
dolce
p
mf
espr.
p
ritard.
pp

186.

Allegretto scherzando.

Campagnoli.



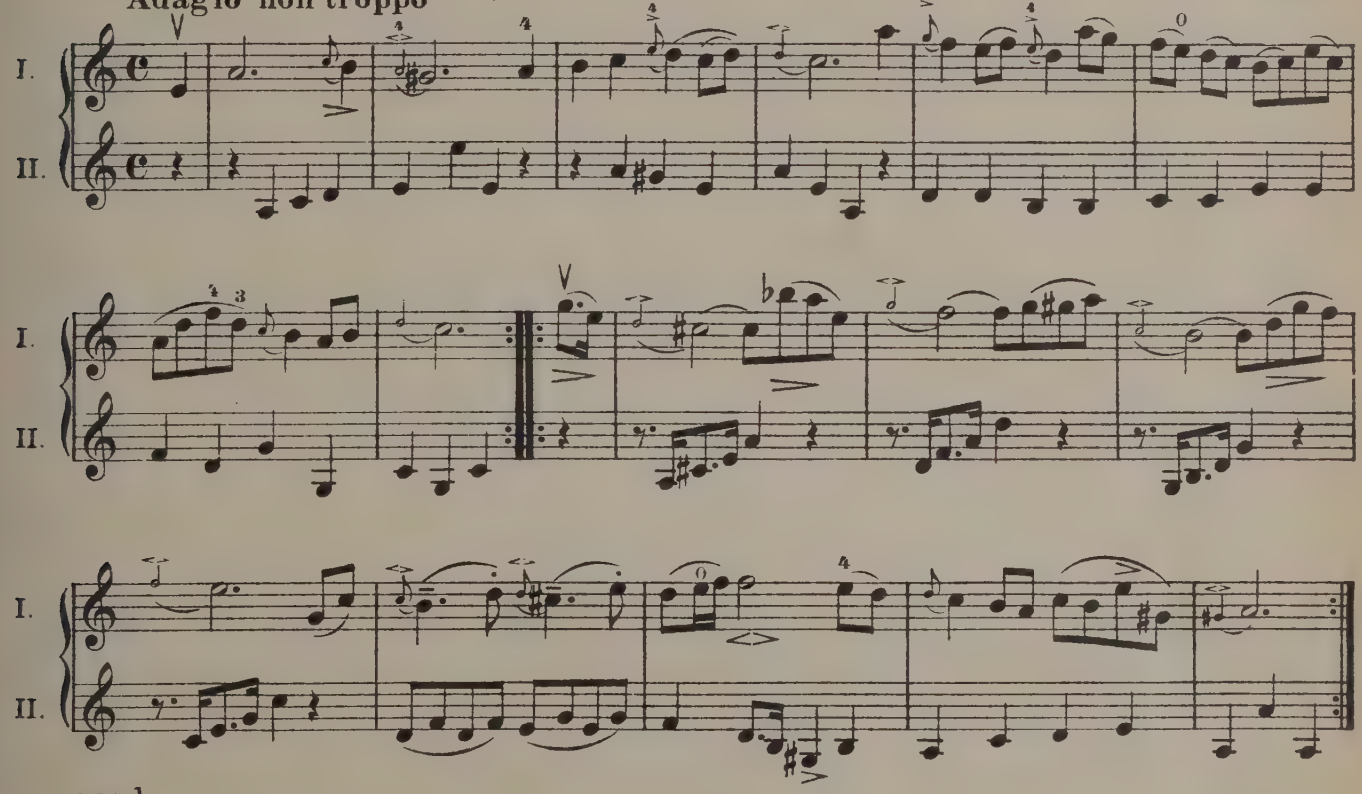
Der lange Vorschlag, der in der älteren Musik eine grosse Rolle spielt, wird jetzt in grossen Noten vollwertig ausgeschrieben. Hat er auf diese Weise auch seinen ursprünglichen Sinn eingebüsst, so schliesst dafür die moderne Schreibweise irrtümliche Deutungen aus. In den drei folgenden Stücken hat Campagnoli die jeweilige Dauer des langen Vorschlages in entsprechenden Zeitwerten so genau angegeben, dass der Schüler vor Missverständnissen geschützt ist.

The long appoggiatura, which played so important a part in the older classical music, is no longer used, the notes with their time-value being always written out in full. Although its original character has thus been lost, the modern procedure at least prevents mistaken renderings. The pupil will observe that in the three following pieces Campagnoli has so exactly indicated the time-value of the long appoggiatura, that no misunderstanding can arise.

187a

Adagio non troppo

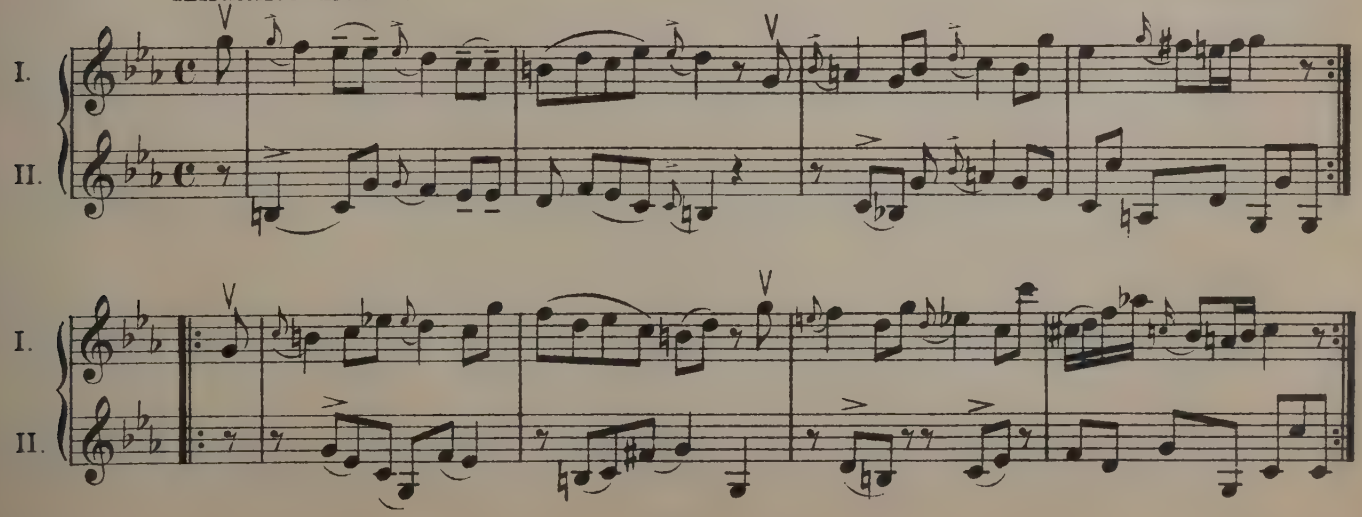
Campagnoli.



187b

Andante mesto.

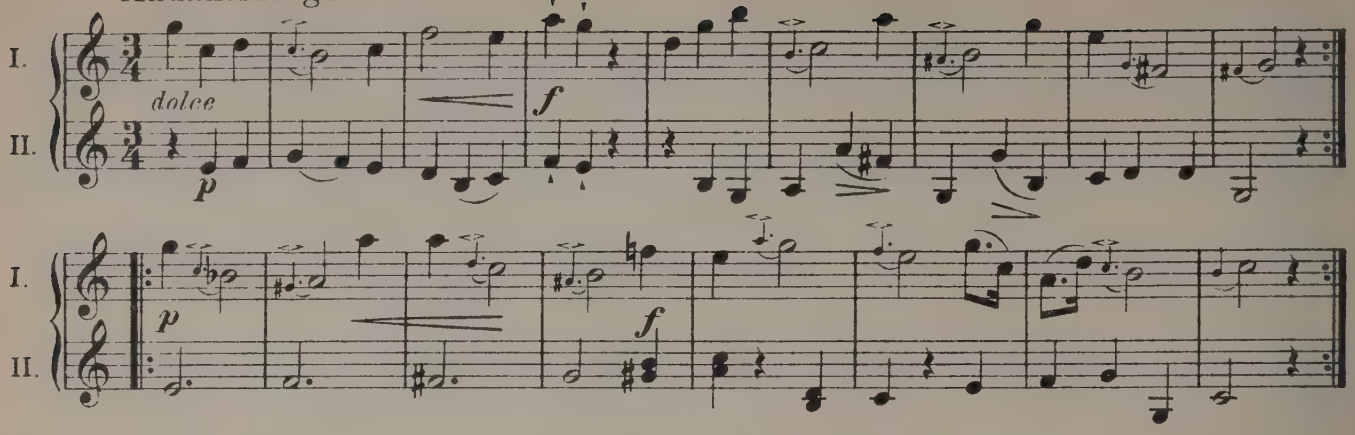
Campagnoli.



187c.

Andantino grazioso.

Campagnoli.

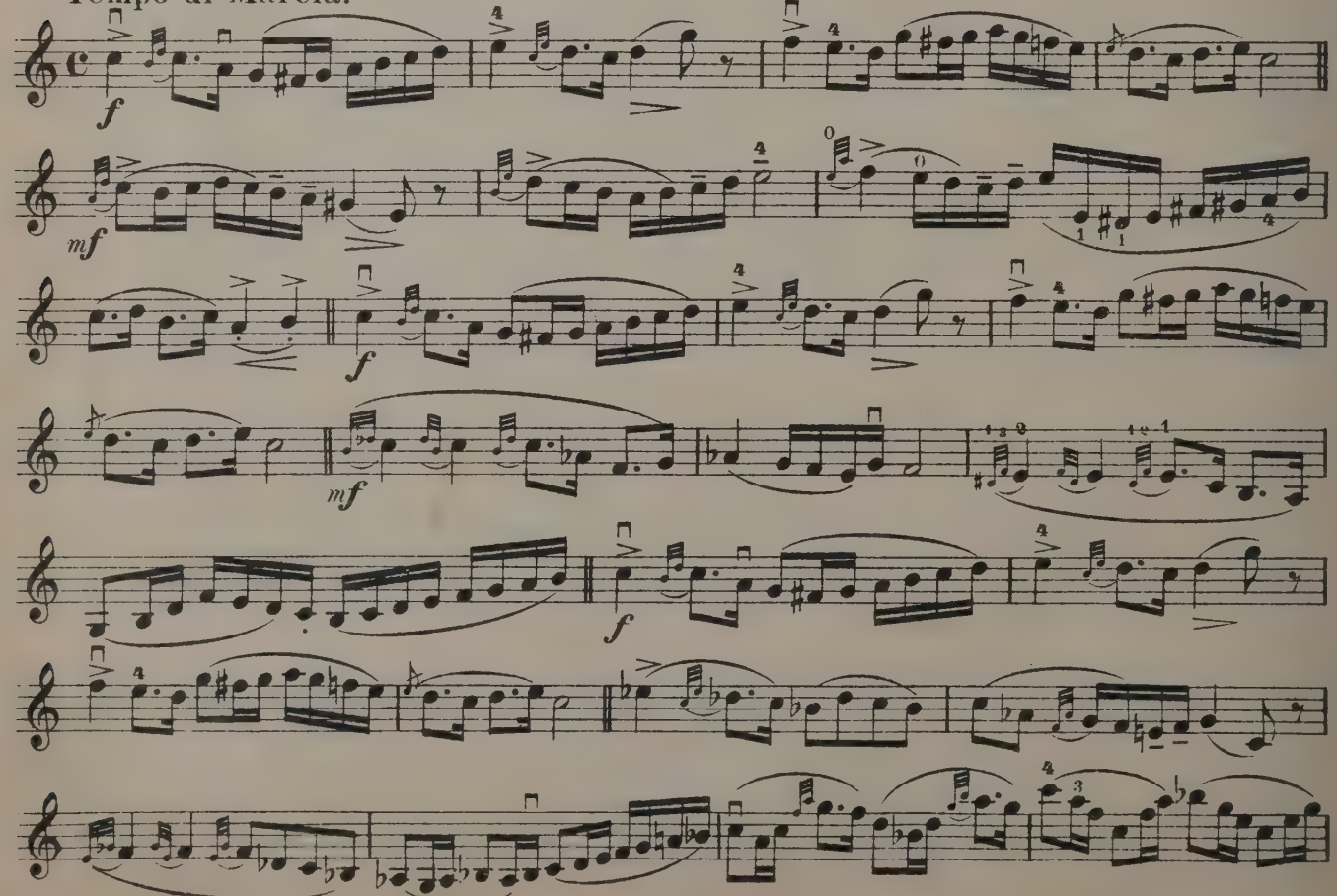


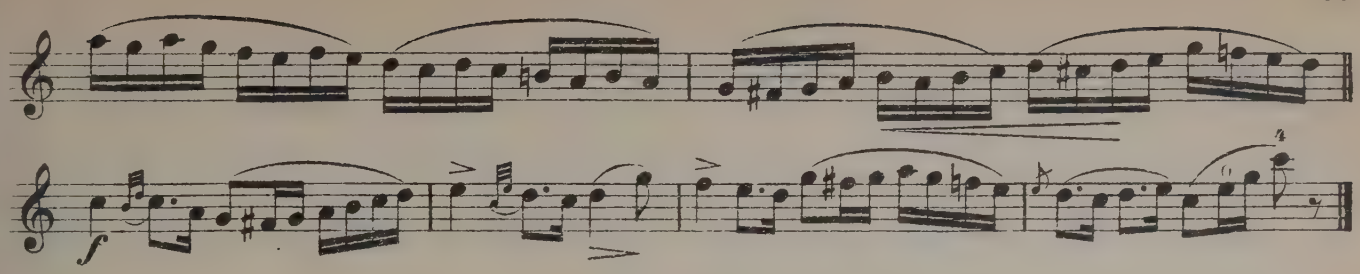
Der doppelte Vorschlag, früher Anschlag genannt, besteht aus zwei rasch auszuführenden Tönen, von denen einer tiefer, der andere höher als der Hauptton ist. In der Regel bildet eine der beiden Vorschlagsnoten zum Hauptton das Intervall einer Sekunde. Über die Zeit, die seine Ausführung beansprucht, gilt dasselbe wie für den einfachen kurzen Vorschlag.

The Double Appoggiatura is composed of two quickly executed notes, one of which is lower and the other higher than the note with which they are connected. As a rule one of the two notes is placed at the interval of a second from the principal note. The observations regarding the time of the Short Appoggiatura are applicable here also.

188.

Tempo di Marcia.



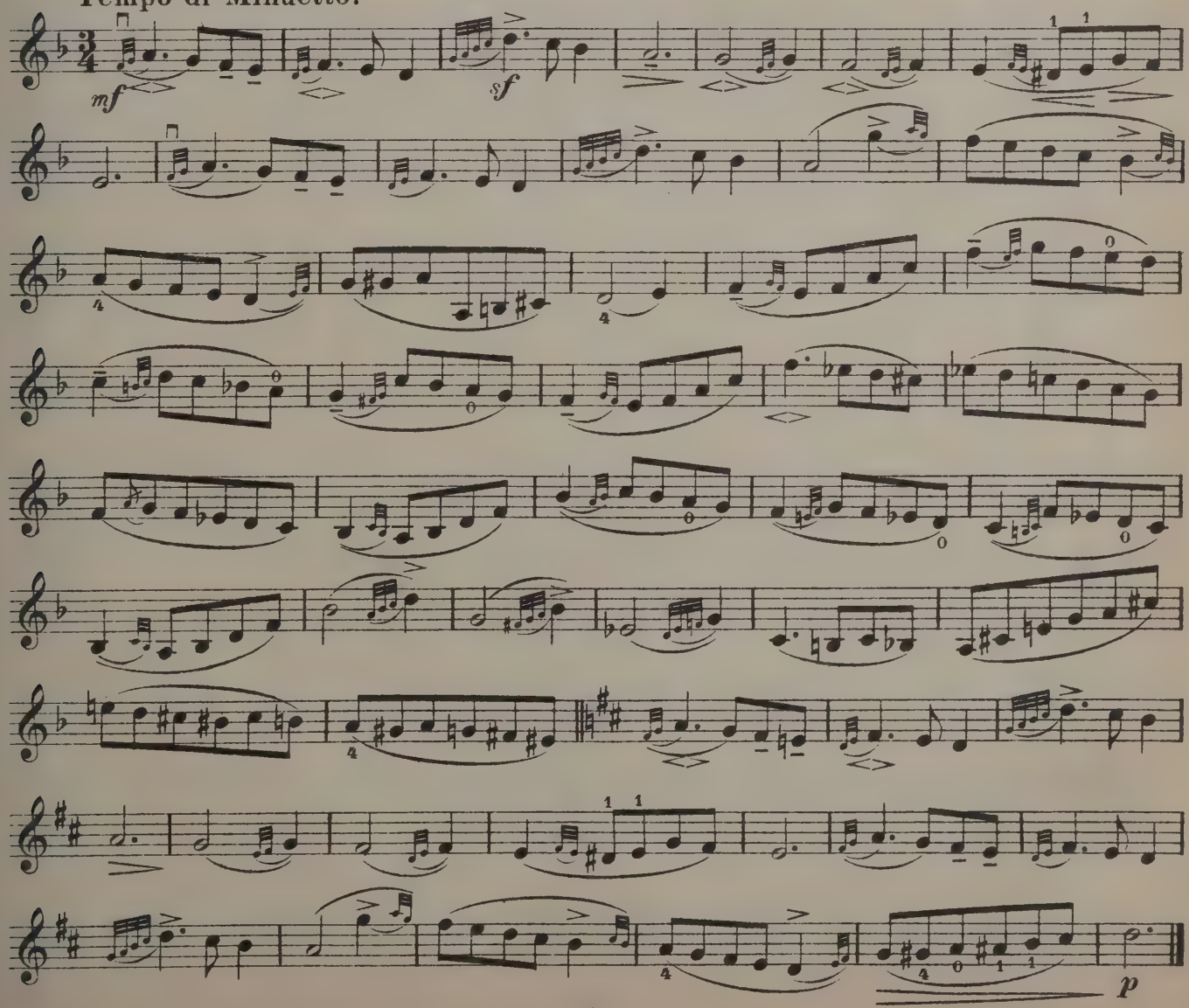


Der Schleifer besteht aus zwei oder mehreren Tönen, die in Sekundenschritten der Hauptnote entweder voraneilen oder in Form eines Nachschlages folgen. Er kann sich zur Hauptnote sowohl steigend wie fallend verhalten. Die zu seiner Ausführung nötige Zeit entlehnt er der vorausgegangenen Note, sodass erst die Hauptnote die volle Anschlagstärke erhält.

The "Schleifer" (French "Coulé") consists of two or more appoggiatura notes, moving in ascending or descending scale form, and either approaching the principal note, or, in the form of a "Nachschlag," following it. The time-value necessary for this embellishment is borrowed from the preceding note; the principal note receives the full accent.

189.

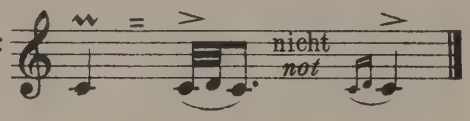
Tempo di Minuetto.

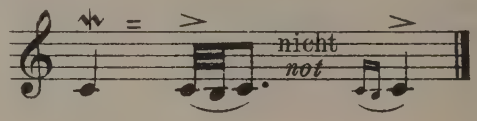


Der Schneller*) besteht aus zwei Tönen, von denen der erste die Hauptnote selbst anschlägt, der zweite eine nach oben „geschnellte" Sekunde ist. Diese Verzierung wird durch das Zeichen ~ über oder unter der betreffenden Hauptnote verlangt. Ist das Zeichen durchstrichen (~), so wird die Sekunde nach unten geschnellt, und wir erhalten damit den in älterer Musik so häufigen Mordent, Beisser oder Zwicker. Die über oder unter dem ~ (~) befindlichen Versetzungszeichen besagen, dass entweder eine grosse oder eine kleine Sekunde zum Hauptton geschnellt werden soll. Die Ausführung hat, im Gegensatz zum Doppel-Vorschlag, in der Weise zu erfolgen, dass die erste Note des Schnellers die volle Anschlagstärke des Haupttones erhält.

*The Mordent**) *consists of two notes, the first of which is the principal note itself, and the second the note above it, played as quickly as possible and returning to the first note. This embellishment is indicated by the sign ~ placed either above or below the principal note. The same sign with a line struck through it, thus ~, indicates what is now known as the Inverted Mordent, and shows that the note itself and the note below it are to be played with similar rapidity. The placing of a chromatic sign above or below either form of the Mordent, shows that a major or a minor second is to be used in conjunction with the written note. The execution of these Mordents differs from that of the Double Appoggiatura in the fact that it is the first note which receives the full accent.*

Also:





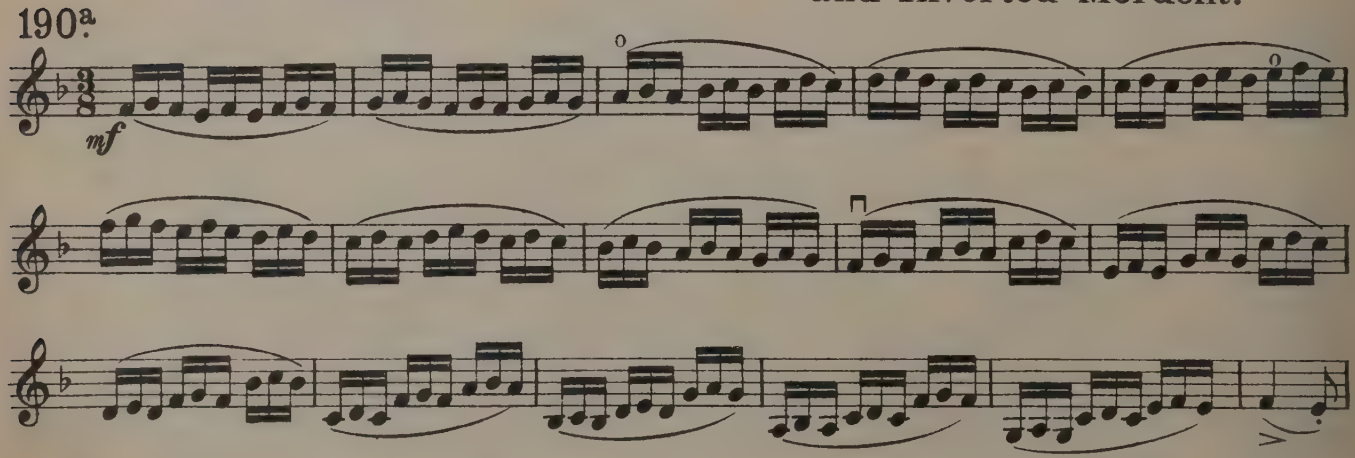
Dem Studium des Schnellers ist eingehende Sorgfalt zu widmen, da seine gute Ausführung das Trillern sehr erleichtert. Die Schnellkraft darf aber nicht durch krampfartiges Drücken ausgeübt werden, sondern lediglich aus den Fingergelenken resultieren. Ordentliches Aufheben des schnellenden Fingers ist zwar empfehlenswert, indessen hüte man sich vor Uebertreibungen. Die Spitze des niederfallenden Fingers soll sich in der Regel nicht über das Nagelgelenk seines Vordermannes erheben. Aus Gründen technischer Sauberkeit ist ferner darauf zu achten, dass der niedergeschnellte Finger nach verrichteter Funktion die Saite in senkrechter, nicht seitlicher Richtung verlässt.

The study of the Mordent should receive careful attention, as it is helpful in the production of a good shake. Its rapidity must proceed entirely from a movement of the finger joint. A proper elevation of the finger employed in the execution of the quick note is to be recommended, but care should be taken not to exaggerate the height. The point of the falling finger should not, as a rule, be raised higher than the first or nail joint of the preceding finger. In order to preserve perfect cleanness of technique, the descending finger, after achieving its purpose, must leave the string vertically, not with a side movement.

Vorübung für Schneller und Mordent.

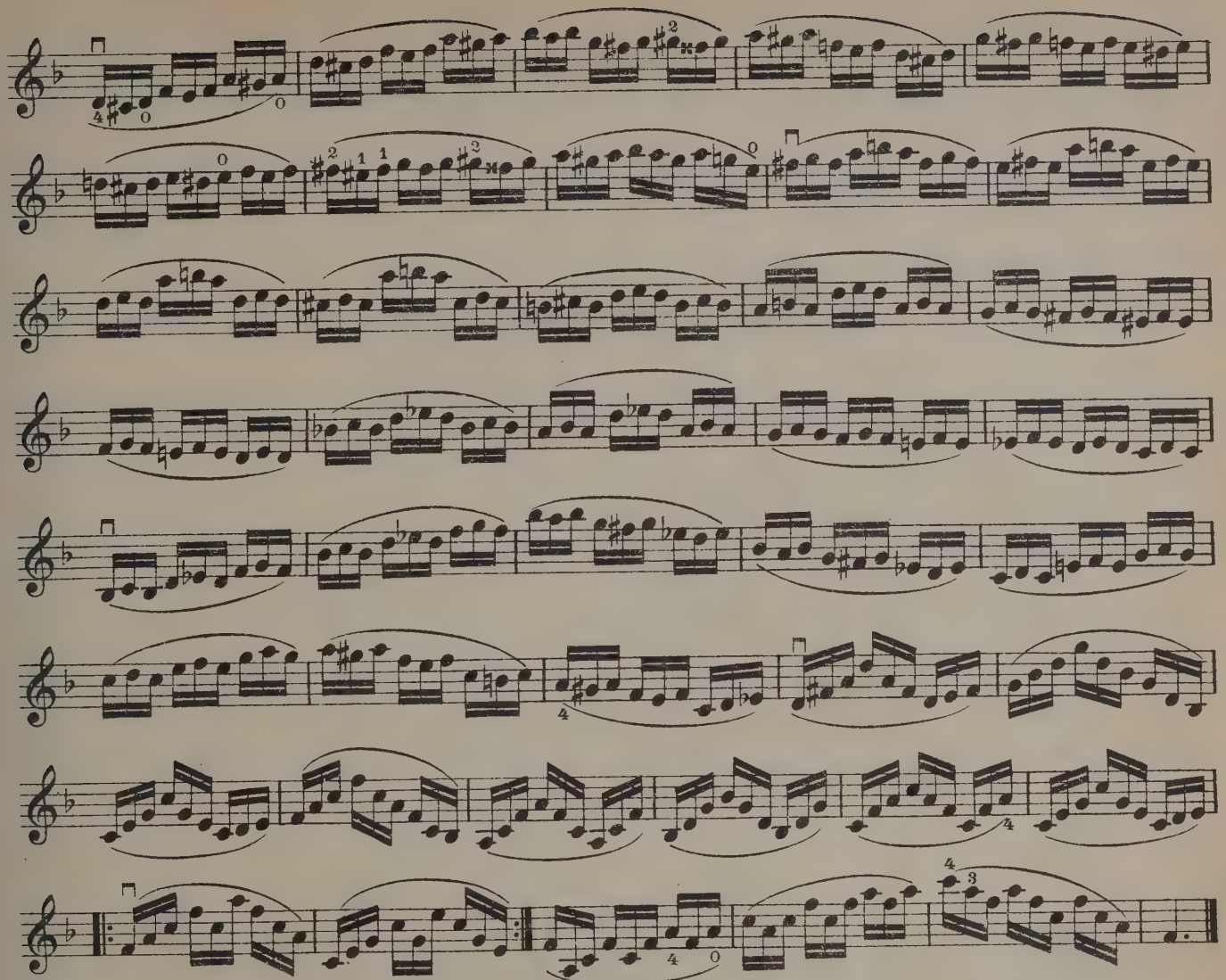
Preparatory exercise for the Mordent and Inverted Mordent.

190a.

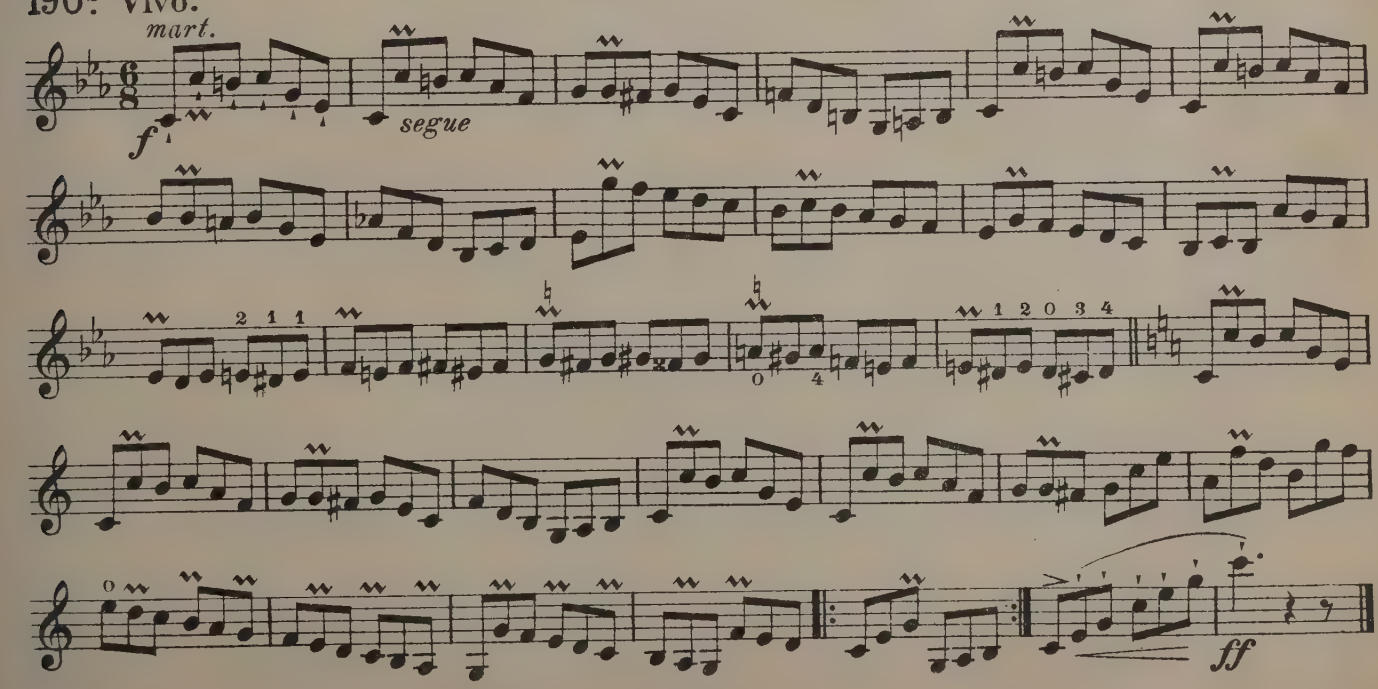


*) Spohr hat in seiner Violinschule die Benennungen „Pralltriller oder Schneller," „Doppelschlag oder Mordent" in so irreführender Weise durcheinander geworfen, dass dadurch die ohnehin schon bedauerlichen Unklarheiten über die älteren Verzierungen bis zur Unentwirrbarkeit angeschwollen sind.

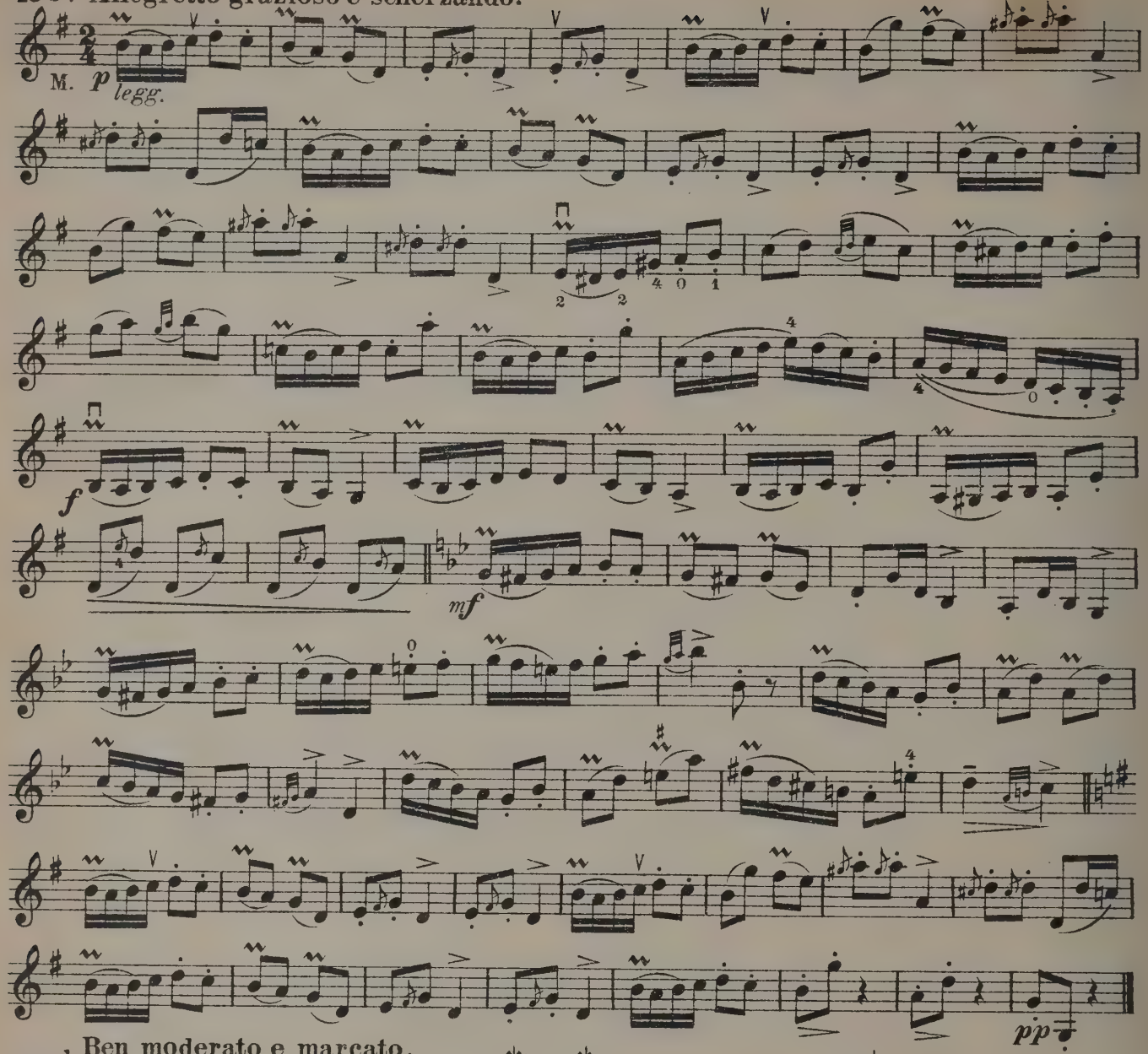
*) *In England "Mordent" and "Inverted Mordent" are the now generally accepted terms for these embellishments. Spohr's incorrect classification of grace-notes, given in his violin-school, has only added confusion to a subject concerning which a considerable amount of perplexity already exists.*



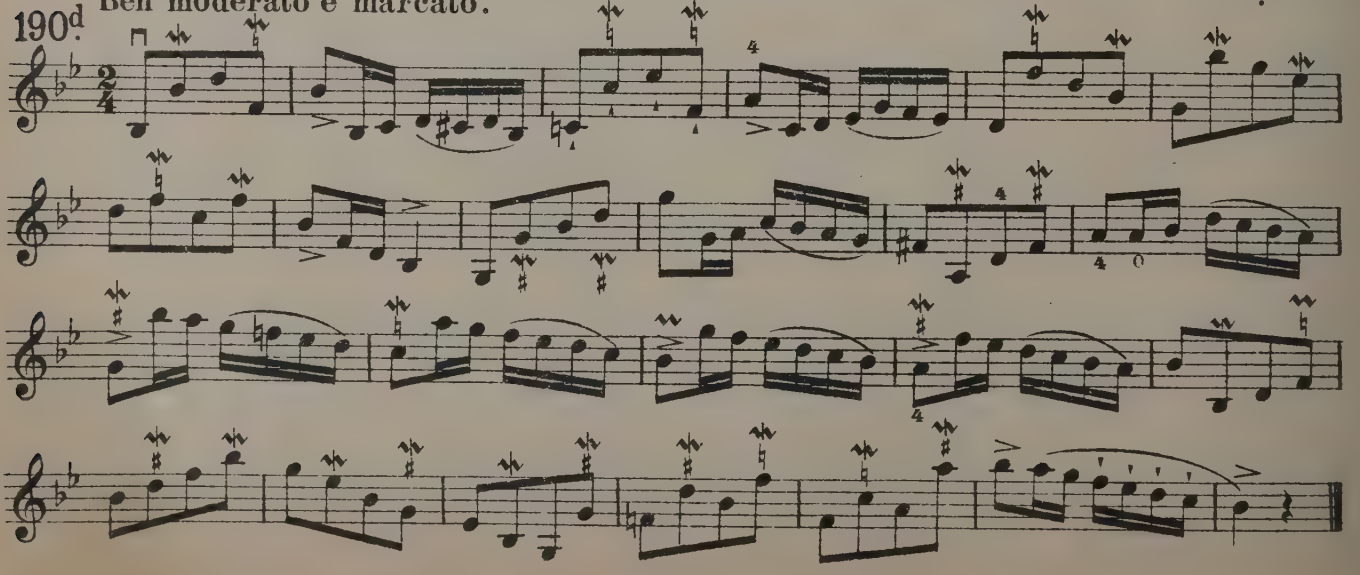
190b. Vivo.



190c. **Allegretto grazioso e scherzando.**



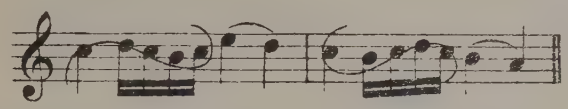
190d. **Ben moderato e marcato.**



Der Doppelschlag ist eine Gruppe von Tönen (daher italien. grupetto), welche eine Hauptnote nach beiden Richtungen hin in Sekundenschritten umspielen oder „doppelt umschlagen." Der Vorgang macht sich auch dem Auge durch das den Doppelschlag verlangende Zeichen ∞ oder ∽ bemerkbar, ist es doch aus dem Notenbild hervorgegangen, das diese Verzierung bei der Ausführung beschreibt.

The Turn is a group of notes (Italian "grupetto") which circles or "beats twice" round a principal note, moving in each direction in degrees of a second. The form of the sign ∞ or ∽) shows that it had its origin in the figure described by the grace-notes in performance.*

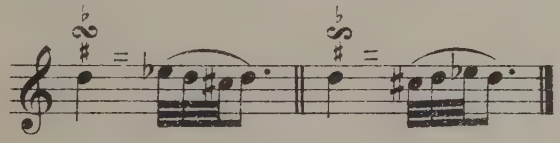
*) *∞ is known as the Inverted Turn in England.*



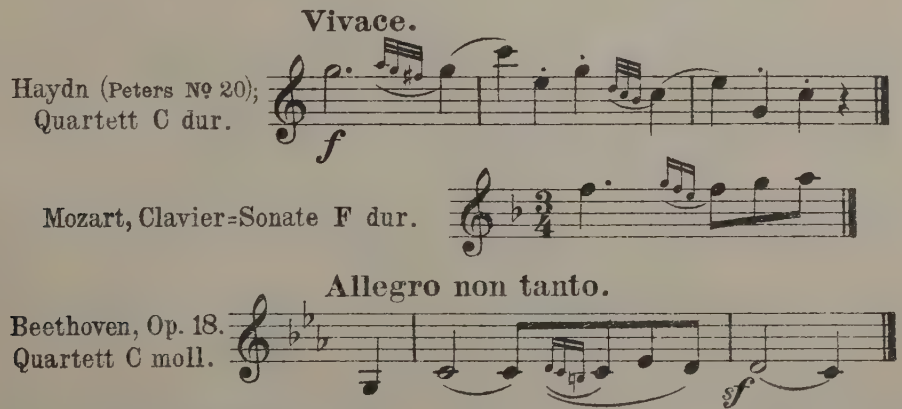
Da man sich aber der Herkunft und Bedeutung dieses Zeichens nicht immer bewusst geblieben ist, so haben sich im Lauf der Zeit irrtümliche Anschauungen über den Sinn und die Ausführung des Doppelschlages eingeschlichen, die nur schwer wieder auszumerzen sein werden.

Zunächst hat man genau darauf zu achten, wo das Doppelschlags-Zeichen steht, denn es ist ein anderes, ob es sich oberhalb einer Hauptnote befindet oder rechts davon. Im ersten Falle wird die Ausführung Ähnlichkeit mit einem Schleifer von drei Tönen haben, dessen Richtung überdies von manchen Komponisten noch durch die Stellung des Zeichens (∞ oder ∽) genau angegeben wird.*)

As the origin and meaning, however, of these signs have not always been recognised, incorrect views regarding their character and execution have crept in, which are by no means easy to rectify.

Above all it is important to note where the sign of the Turn is placed; for the sign written above the note is a very different matter from the sign placed to the right of it. In the first case the embellishment has similarity with a "Schleifer" of three notes, whose exact direction or movement is indicated by some composers by means of the position of the sign) ∞ or ∽.*

In der Regel deutet ein oberhalb der Hauptnote befindliches Doppelschlagszeichen (∞ oder ∽) einfach an, dass die Verzierung mit dem oberen Hilfston zu beginnen hat und rasch auszuführen ist, wie in den nachstehenden Beispielen.

As a rule the sign of the Turn (∞ or ∽) simply means that the embellishment is to begin with the upper auxiliary note and that it is to be performed rapidly, as in the following examples.

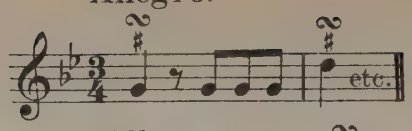


*) Da aber auch in diesem Punkte verschiedene, einander bekämpfende Auffassungen bestehen, so schreiben neuere Tonsetzer die von ihnen beliebten Verzierungen in kleinen Noten aus, ein Brauch übrigens, der auch bei Haydn, Mozart und Beethoven schon anzutreffen ist. Diese Schreibweise gibt zwar hinsichtlich der Gruppierung der kleinen Noten auch noch keinen zuverlässigen Aufschluss, immerhin aber ist sie als ein Fortschritt zum Besseren zu begrüssen.

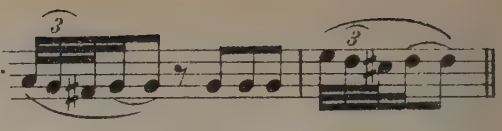
*) *As on this point too, however, a great variety of rival opinions exist, modern composers prefer to insert their desired embellishment in small notes, a custom, by the way, which is to be found in the works of Haydn, Mozart, and Beethoven. Although this modus operandi does not altogether provide a reliable solution to the difficulty, we must nevertheless greet it as a step in the right direction.*

Allegro.

Mozart, Violin-Sonate G dur.

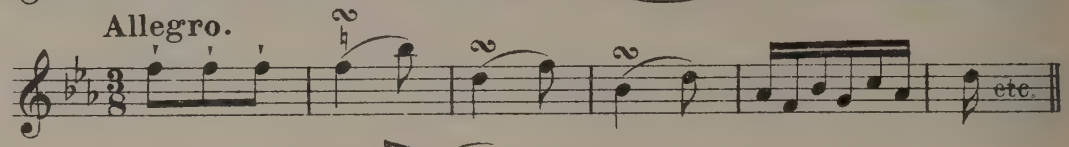


Ausführung. *(played)*

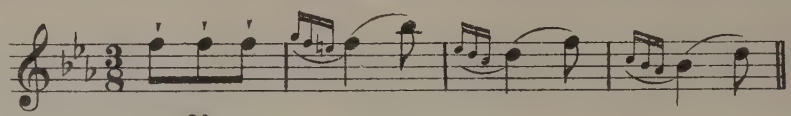


Allegro.

Mozart, Violin-Sonate B dur.

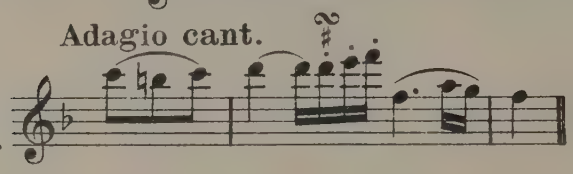


Ausführung. *(played)*



Adagio cant.

Beethoven, Romanze F dur.



Ausführung. *(played)*

Befindet sich jedoch das Zeichen ∾ oder ∽ hinter der Hauptnote, so hängt die Ausführung des Doppelschlages resp. die Gruppierung seiner Töne sowohl von dem Zeitmass des betreffenden Stückes ab wie von der rhythmischen Gliederung des Taktes, in dem das Zeichen vorkommt. Des Umstandes nicht zu vergessen, das grade bei dieser Verzierungsart dem persönlichen Geschmack und Stylgefühl des Ausführenden eine gewisse Bewegungsfreiheit eingeräumt werden darf und muss, damit das eigentliche Wesen der Ornamentik, natürliche Anmut, nicht durch pedantische Steifheit ausgelöst werde. Statt weitschweifiger Auseinandersetzungen für jeden Einzelfall folgen einige besonders häufig vorkommende Arten des Doppelschlages in ausgeschriebenen Beispielen; dies umsomehr als die Erörterung schwierigerer Fälle mit dem Anfangsunterricht nichts zu tun hat.

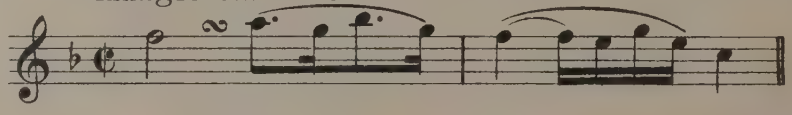
If, however, the sign ∾ or ∽ is placed after the principal note, the playing of the Turn, and particularly the grouping of the notes, depend both on the tempo of the piece, and on the rhythmical construction of the bar in which the sign occurs. It must not be forgotten that in playing this kind of embellishment especially, a certain allowance is made for the individual taste and style of the performer, so that the real essence of the ornamentation, natural grace, may not fall a victim to stiff pedantry. Instead of entering into tedious explanations for every individual case, we give below, written out in full, some examples of the Turn which are frequently met with. As a matter of fact the discussion of the more difficult cases has nothing to do with the teaching of beginners.

I. Beispiele in geraden Taktarten.

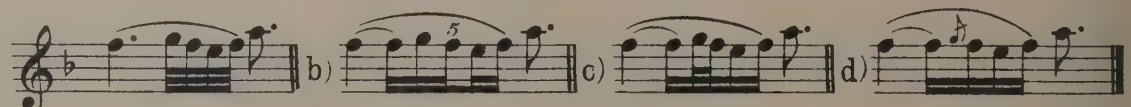
I. Examples in Common Time.

Adagio cantabile.

Beethoven, Romanze F dur.

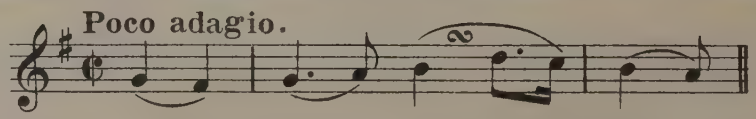


Ausführungs-Möglichkeiten. a)

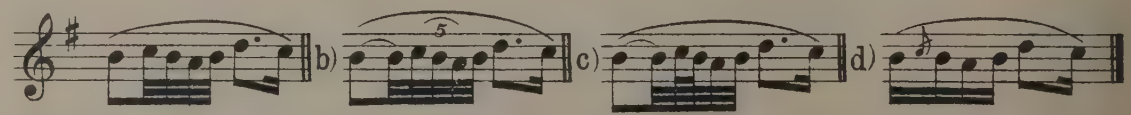


Poco adagio.

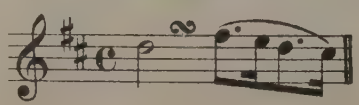
Beethoven, Romanze G dur.



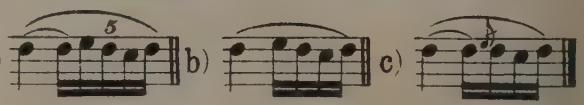
Ausführungs-Möglichkeiten. a)

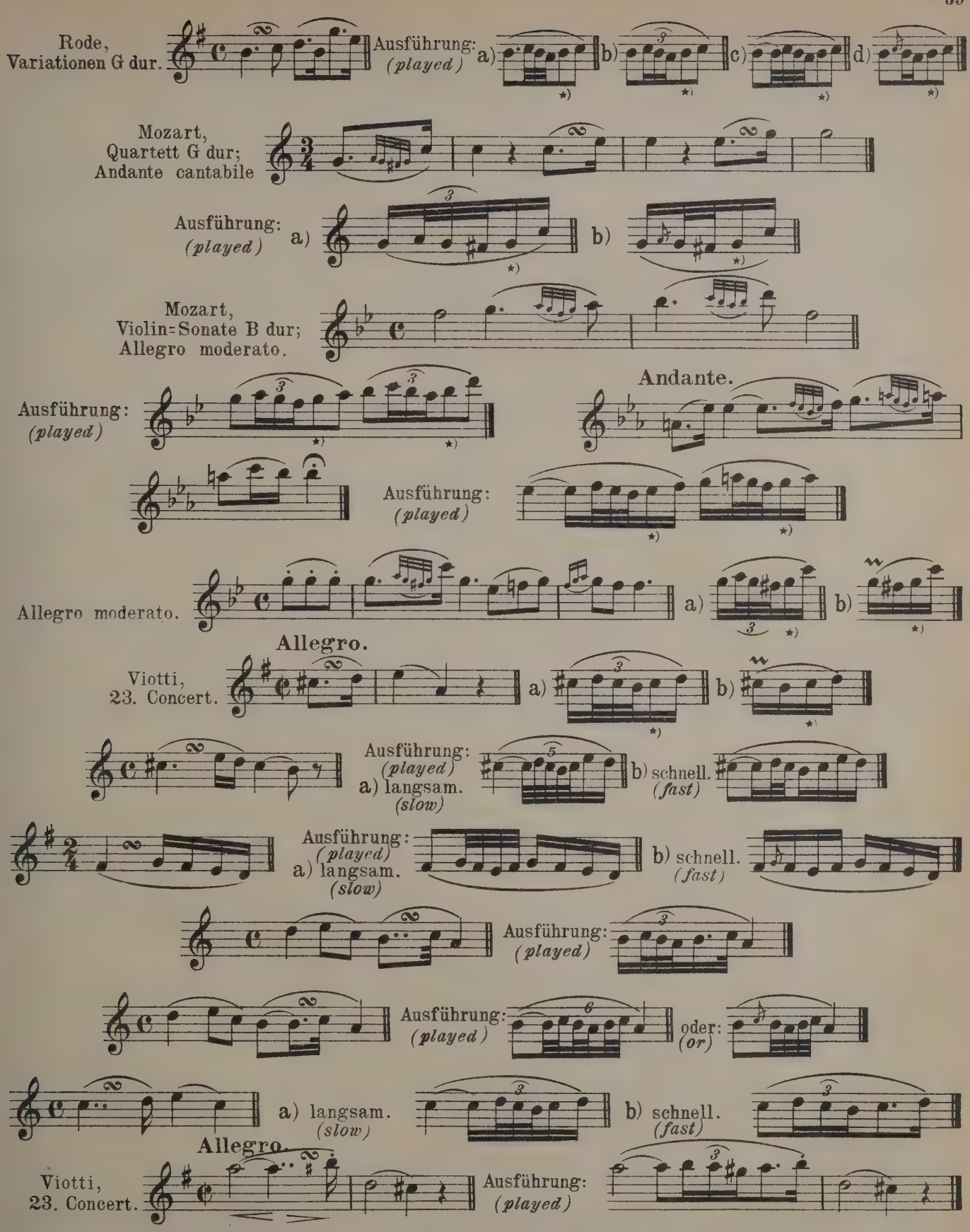


Allegro molto.



Ausführung: *(played)* a)

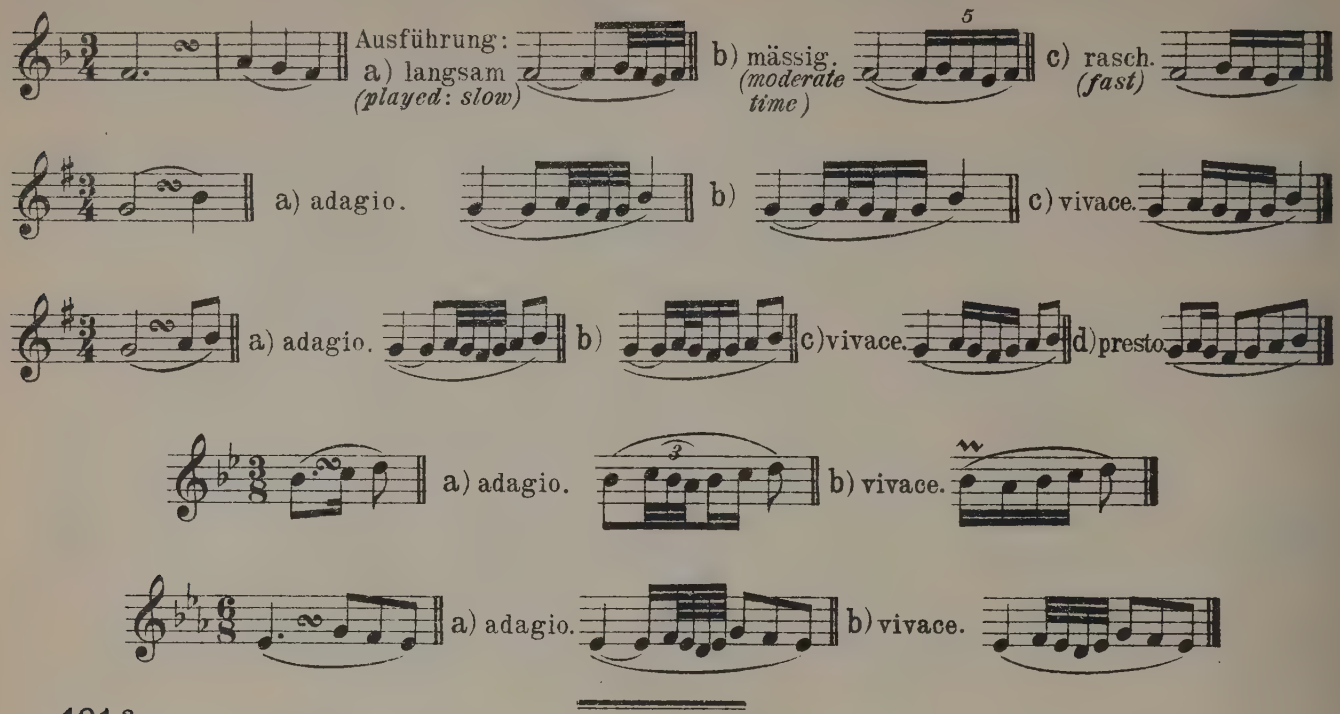




*) Der letzte Ton des Doppelschlags, also der dritte Anschlag der Hauptnote, fällt genau auf die Zeit, die der Punkt nach der Hauptnote (ohne Verzierung) auszufüllen bestimmt wäre. Die dem Doppelschlag nachfolgende, grossgedruckte Note kommt auf diese Weise zu ihrem vollem Zeitwert, wodurch der ganze Vorgang sich in natürlicher Art rundet.

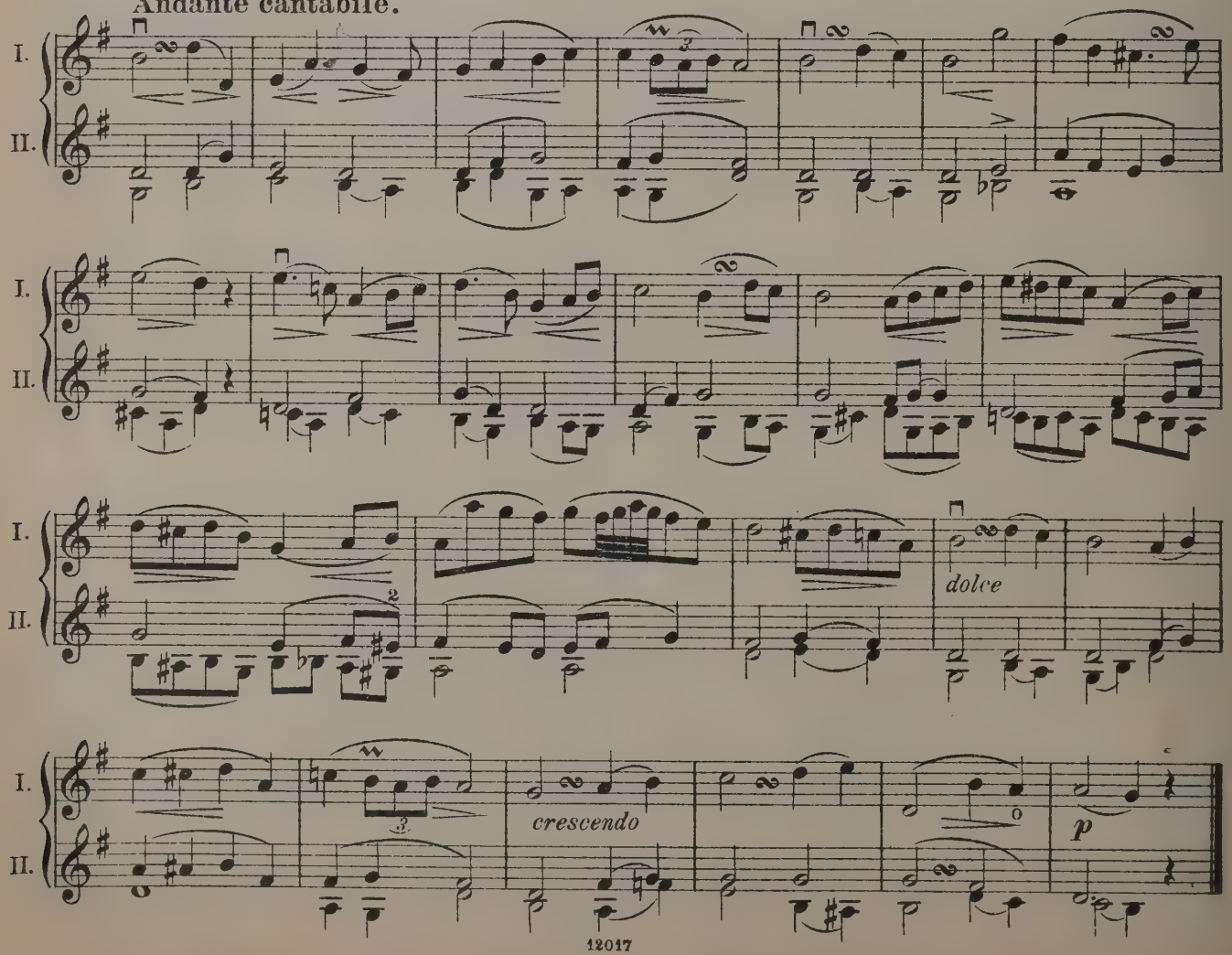
*) *The last note of the Turn, that is, the third beat of the principal note, falls exactly where the dot after the principal note would occur, were there no embellishment. The large printed note which follows the Turn receives in this way its full time-value, and the whole proceeding is "rounded off" in a natural manner.*

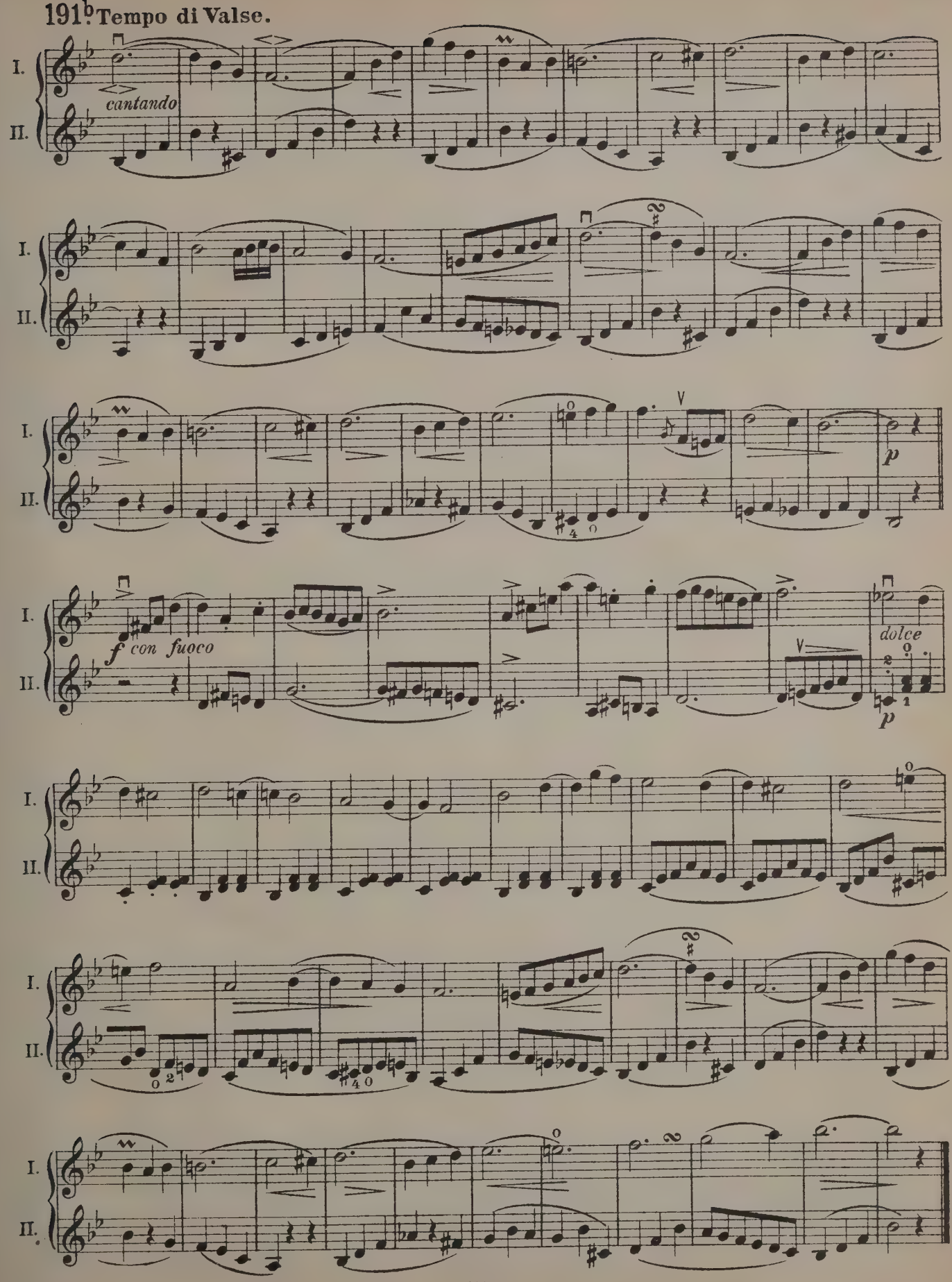
II. Beispiele in ungeraden Taktarten. | II. Examples in triple time.



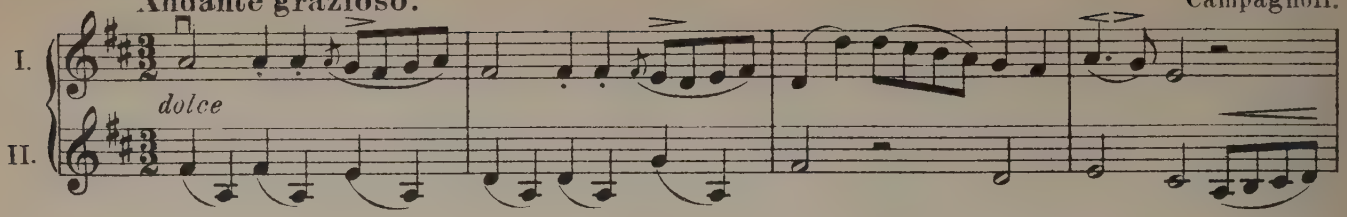
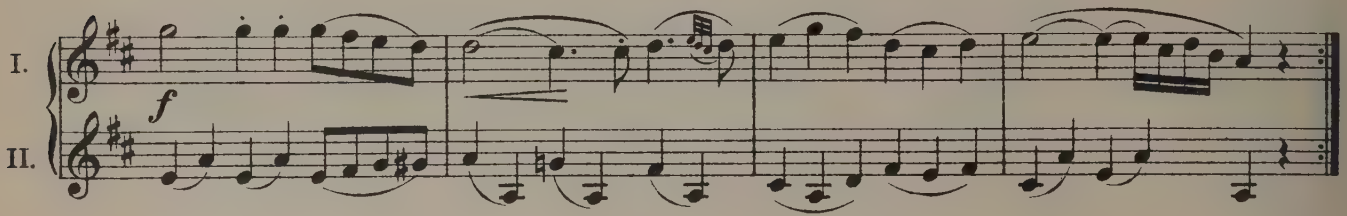
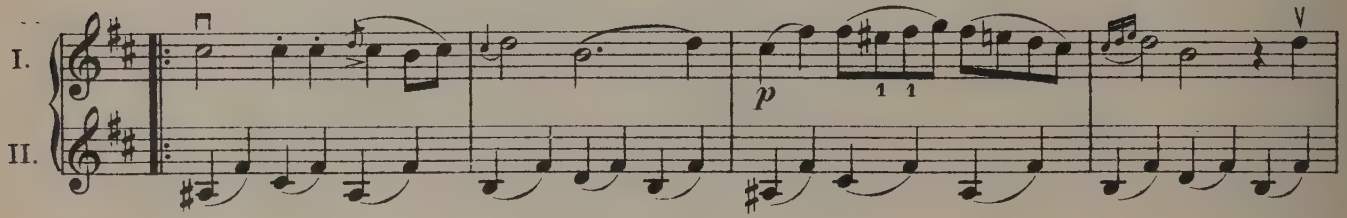
191 a.

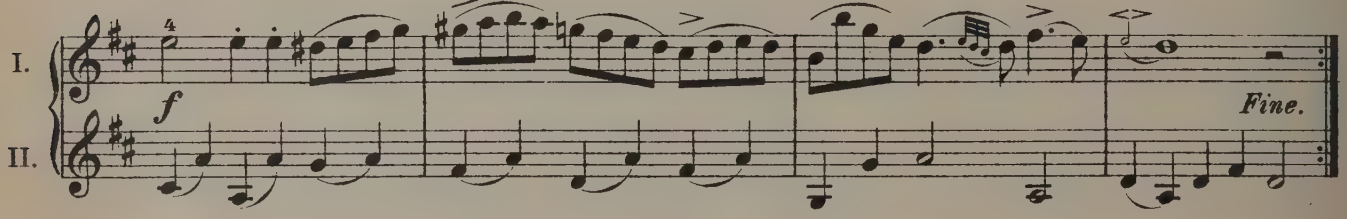
Andante cantabile.



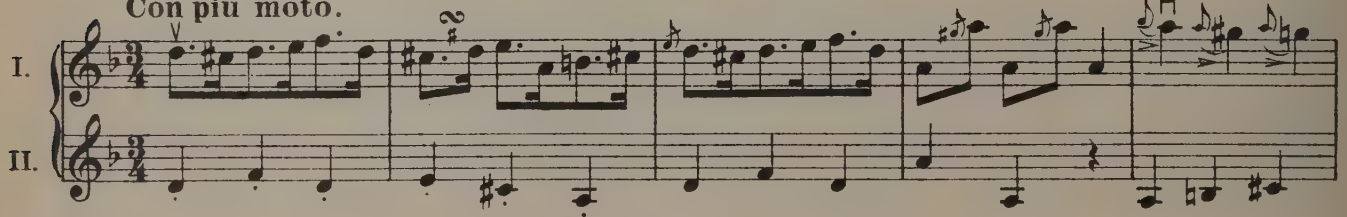

191b Tempo di Valse.
I.
II.
cantando
f con fuoco
dolce
p

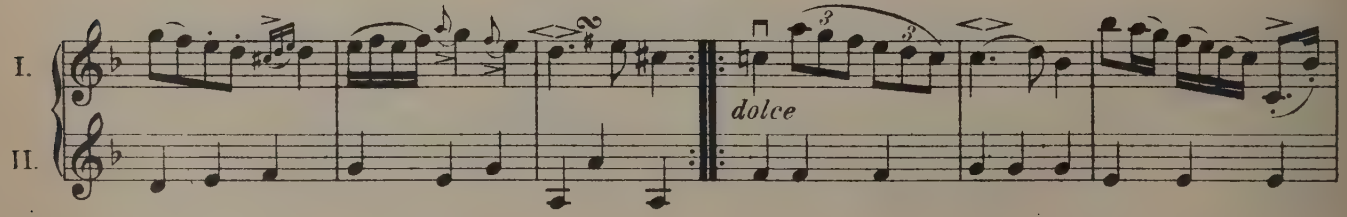
192.

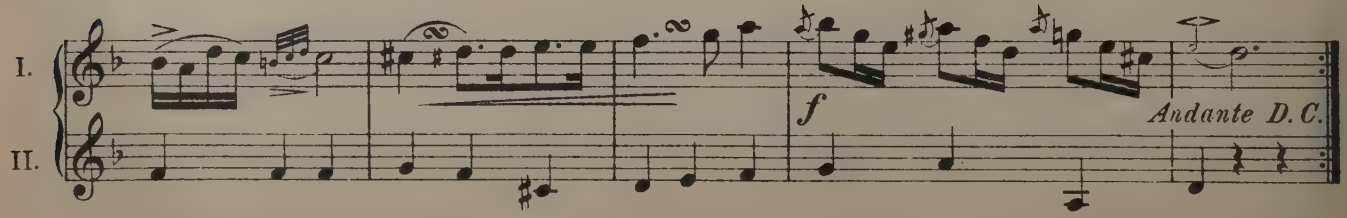
Andante grazioso. Campagnoli.





TRIO I. Bolero.
Con più moto.

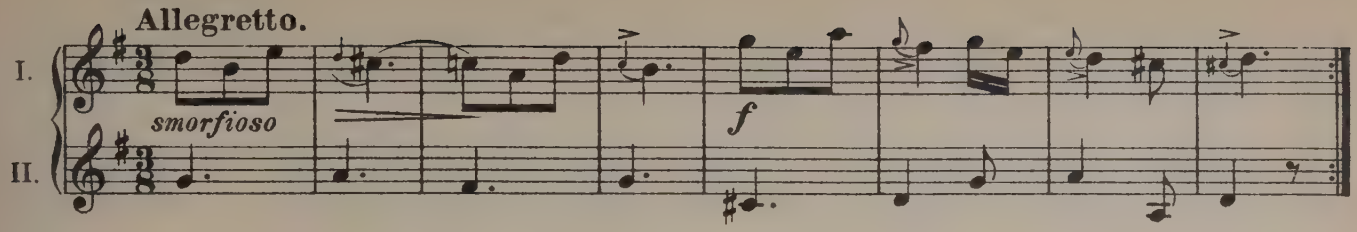


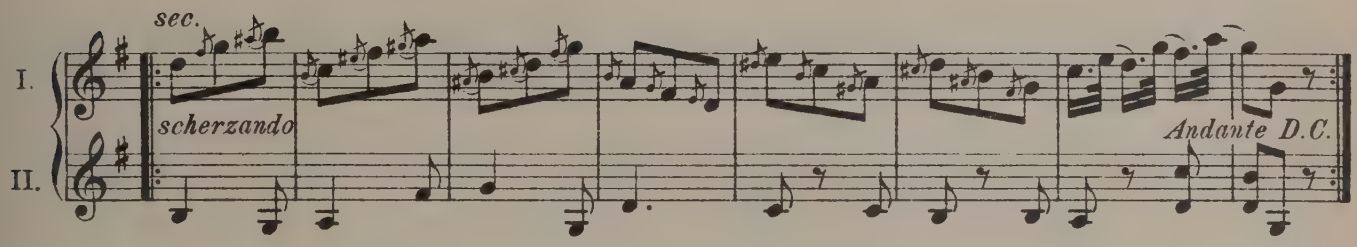




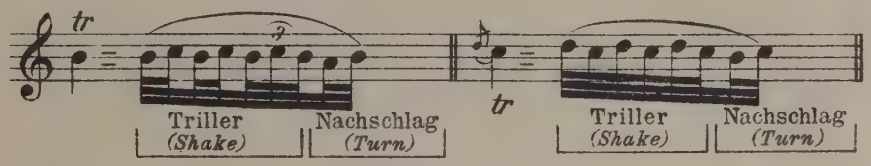
TRIO II.

Allegretto.

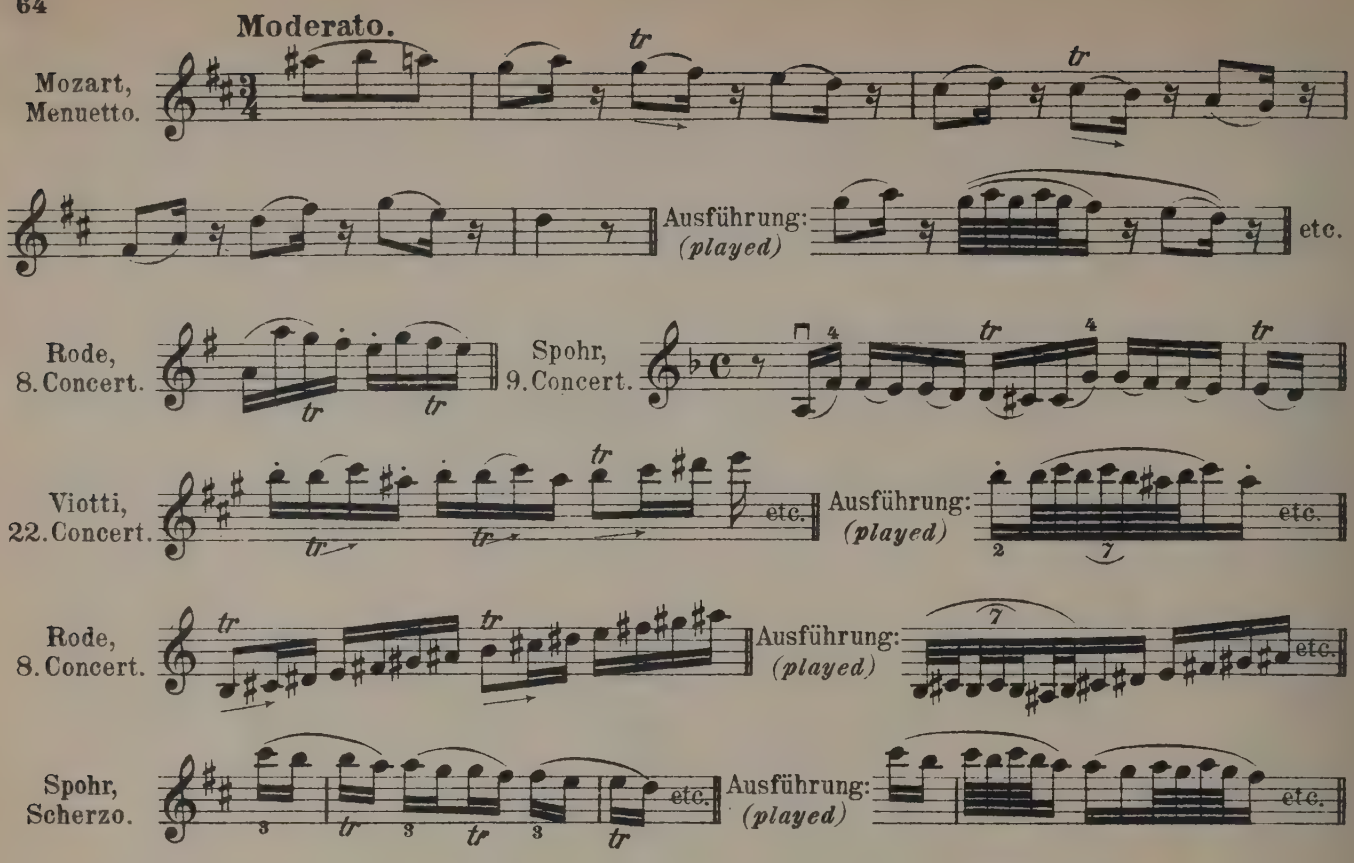




Der Triller ist eine Verzierung, die durch das regelmässige Abwechseln eines Tones mit seiner Nachbarstufe entsteht und durch das Zeichen *tr* über oder unter einer Note verlangt wird.

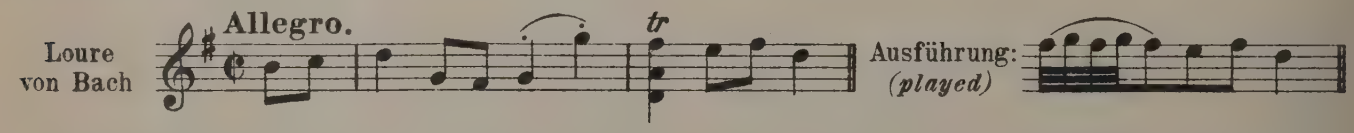
The Shake (or Trill) is an embellishment that consists of the regular alternation of a note with the note above it; the sign of the Shake is "tr" placed either above or beneath the note on which the Shake occurs.

Seine Schönheit beruht hauptsächlich in der Gleichmässigkeit der einander ablösenden Schläge, die in Verbindung mit dem den Triller gewöhnlich beschliessenden Nachschlag dessen „Rundung" ausmachen. Wie unser Beispiel zeigt, kann der Triller sowohl mit der Hauptnote anfangen wie mit dem oberen Hilfston. Ersteres geschieht in der neueren Musik fast ausnahmelos, letzteres muss durch eine Vorschlagsnote (die kleine oder grosse Obersekunde des mit dem Trillerzeichen versehenen Tones) ausdrücklich gefordert werden.
Was den Nachschlag betrifft, so dürften für den Anfangsunterricht die folgenden Angaben ausreichen. Der Pralltriller, der, mit Leop. Mozart zu reden, eigentlich nur ein „zwei- oder dreimal anbeissender Schneller" ist, erhält keinen Nachschlag, wenn die dem Triller folgende Note fällt, wohl aber einen solchen, wenn sie steigt.

Its chief beauty lies in the evenness of the two alternatively sounded notes; these are usually connected with a turn, or two grace-notes written small, forming the "rounding off" or close of the Shake. As our examples show, the Shake may begin either with the written or principal note, or with the auxiliary note above it. The former proceeding takes place in modern music almost without exception; the latter must be expressly indicated by a small grace-note (the minor or major second above the note over which the "tr" is placed). For preliminary instruction the following remarks concerning the turn at the end of the Shake, will suffice. The Mordent (or Pralltriller) which, as Leopold Mozart says, is a "twice or thrice bitten trill", has no turn to it when the note following the Shake descends, but receives one when that note ascends.



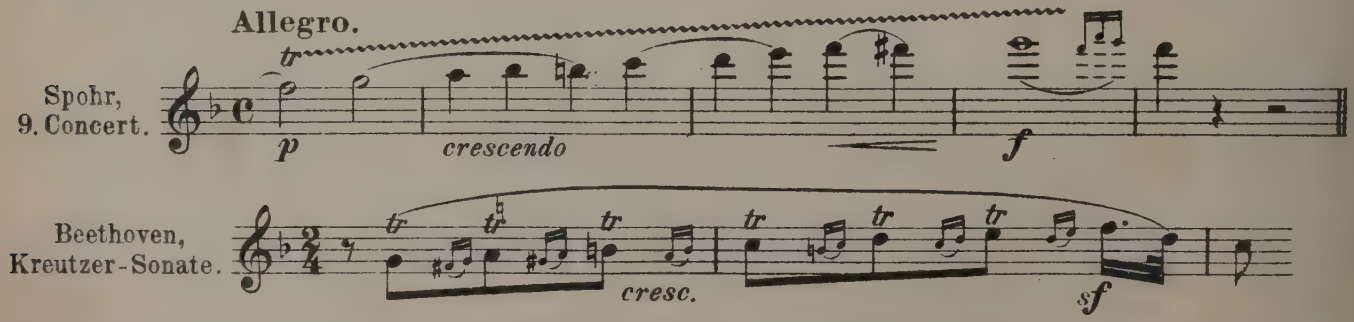
Kein Nachschlag ist nötig, wenn die auf den Triller folgende Figur schon eine nachschlagartige Wendung macht.*)

*No turn is necessary when the figure following the Shake executes a turning movement.**)



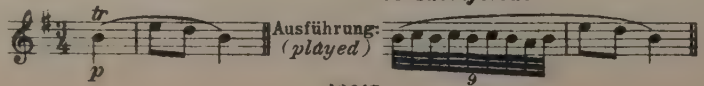
Bei Kettentrillern, sie mögen sich in steigender oder fallender Richtung bewegen, erhält bloss die Schlussnote einen Nachschlag; es sei denn, dass der Componist anders lautende Absichten ausdrücklich angemerkt hat.

In a chain, or succession of short Shakes, whether moving in an ascending or descending direction, the turn is only used at the last note, unless the composer has intended otherwise and expressly indicated it.



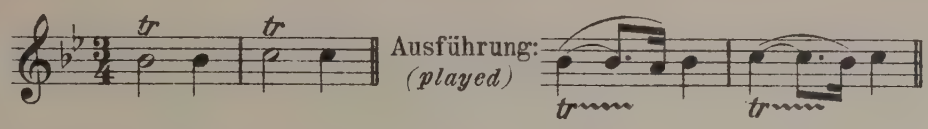
*) Damit ist aber nicht etwa das vielumstrittene Thema der Beethovenschen G dur-Sonate für Klavier und Violine, Op. 96, gemeint. Hier bekommt der Triller trotz der beiden folgenden Achtelnoten einen regelrechten Nachschlag, wenn das Thema seine natürliche Anmuth nicht einbüssen soll.

**) *This does not refer to the much discussed theme in Beethoven's G major sonata for piano and violin, op. 96. There the shake has the usual turn in spite of the two quavers following; otherwise the natural charm of the theme would be sacrificed.*



Ein Nachschlag von nur einer Note, der Untersekunde, wird gemacht, wenn auf die mit dem Trillerzeichen versehene Note eine solche von gleicher Tonhöhe folgt.

A turn of only one note, that of the second below, is made when the note over which the sign of the Shake is placed is followed by one of the same pitch.



In allen anderen Fällen wird in der neueren Musik stets ein Nachschlag gemacht, auch wenn er nicht ausdrücklich hingeschrieben ist. (Näheres über Triller und Nachschläge in alter Musik später).

Was die Ausführung des Trillers anlangt, so gelten im allgemeinen die schon beim Schneller erteilten Winke und Ratschläge. Sie sind noch dahin zu ergänzen, dass das Trillern lediglich eine Angelegenheit der linken Hand ist, der Bogen sich also beim Anstreichen mit Accenten und dgl. nur dann beteiligen soll, wenn der Componist solches ausdrücklich vorgeschrieben hat. Es ist eine leidige Angewohnheit vieler Geiger, jeden längeren Triller gegen die Mitte hin crescendieren zu lassen oder denselben gar mit einem Stoss anzusetzen. Dass die Intonation beim Triller peinlich genau sein muss, sei schon aus dem Grunde hervorgehoben, als der Uebergang von einem Ganzton zu einem Halbtontriller (oder umgekehrt) oft modulatorische Bedeutung hat. Die Erfahrung lehrt und die Akustik bestätigt die Regel, dass man auf hohen Tönen die Trillerschläge rascher auf einander folgen lassen kann, als auf tiefen.

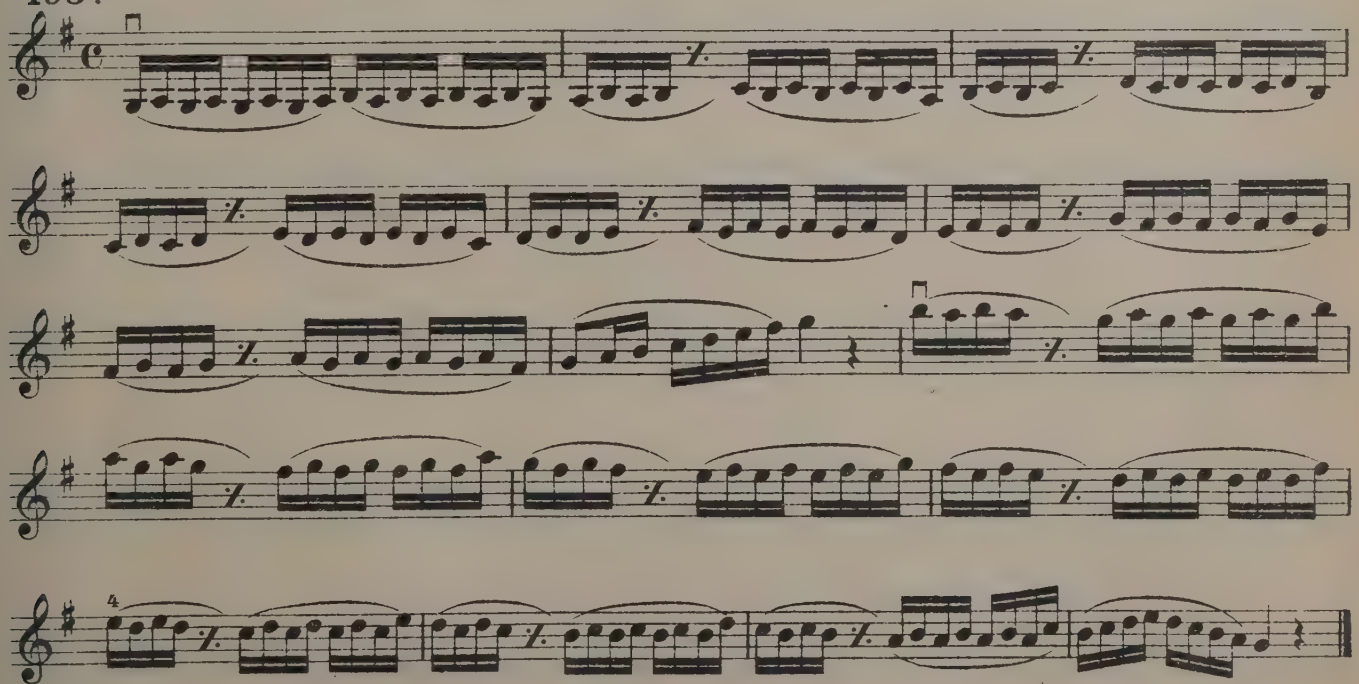
In all other cases in modern music a turn is made even when not expressly written in small notes. (Regarding the Shakes and turns in the older music, more will follow later.)

The hints and advice given in connection with the Mordent hold good in the case of the Shake. It may be further remarked that the Shake is solely a matter of the left hand, in which the bow participates in accent etc. only when expressly so directed by the composer. Many violin-players have the disagreeable habit of making a crescendo towards the middle of a long Shake, or of emphasising its commencement with the bow. The intonation of the Shake must be absolutely correct, for the reason that the progression from a whole tone to a half-tone, or the reverse, very often indicates a particular modulation. Experience teaches, and the laws of acoustics confirm the rule, that the beats of the Shake in high notes can be made to follow one another with greater rapidity than in the case of deep notes.

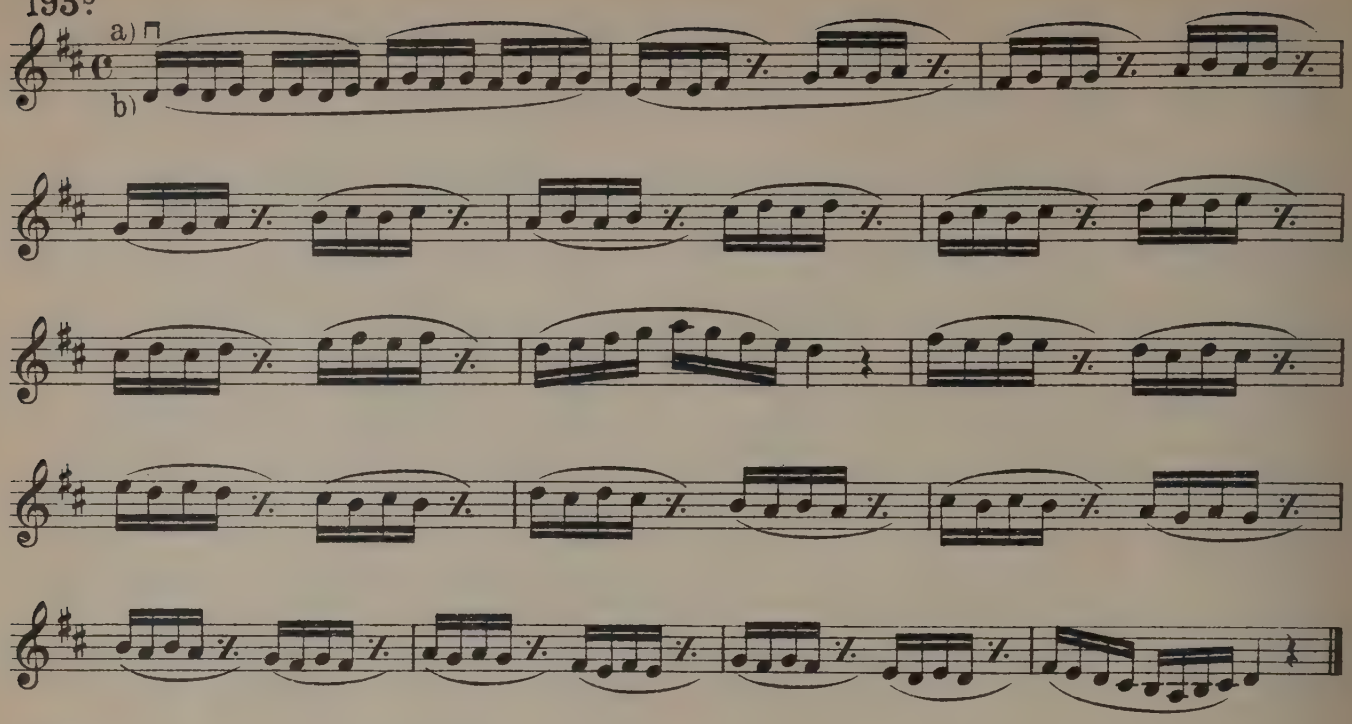
Vorübungen zum Triller.

Preparatory Exercises for the Shake.

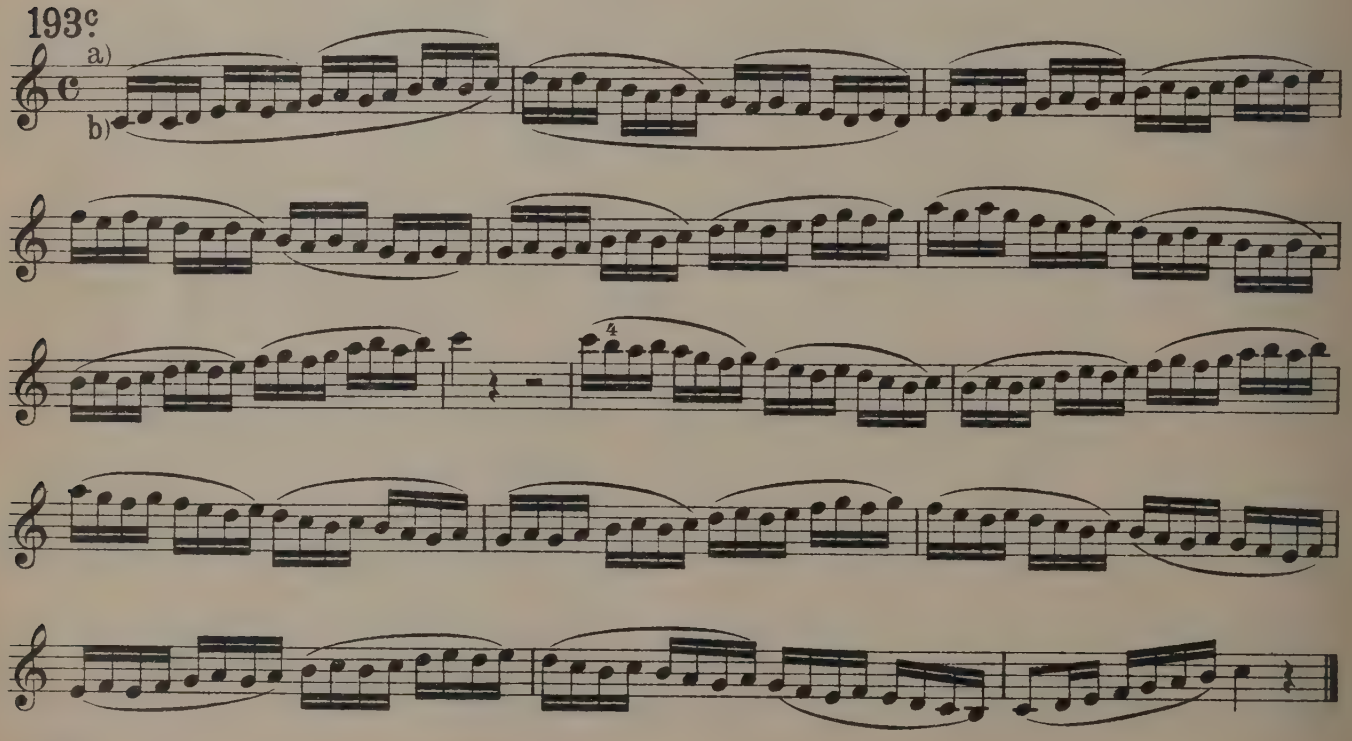
193a



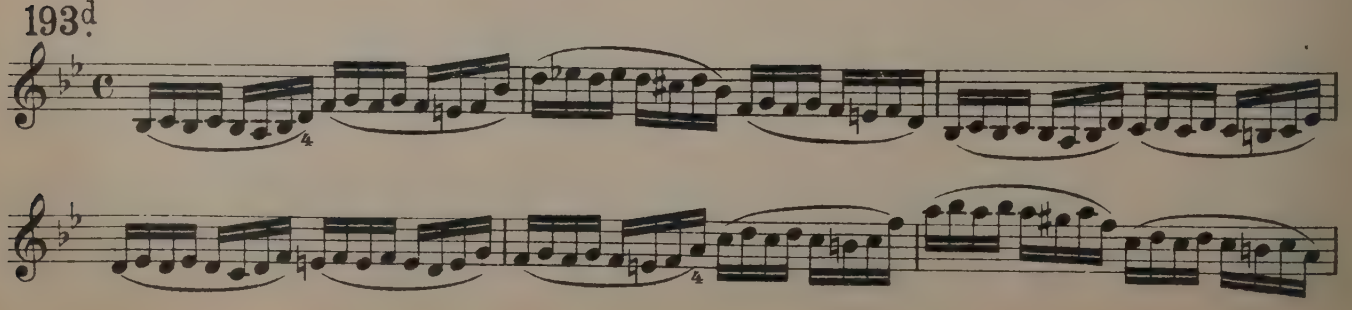
193b

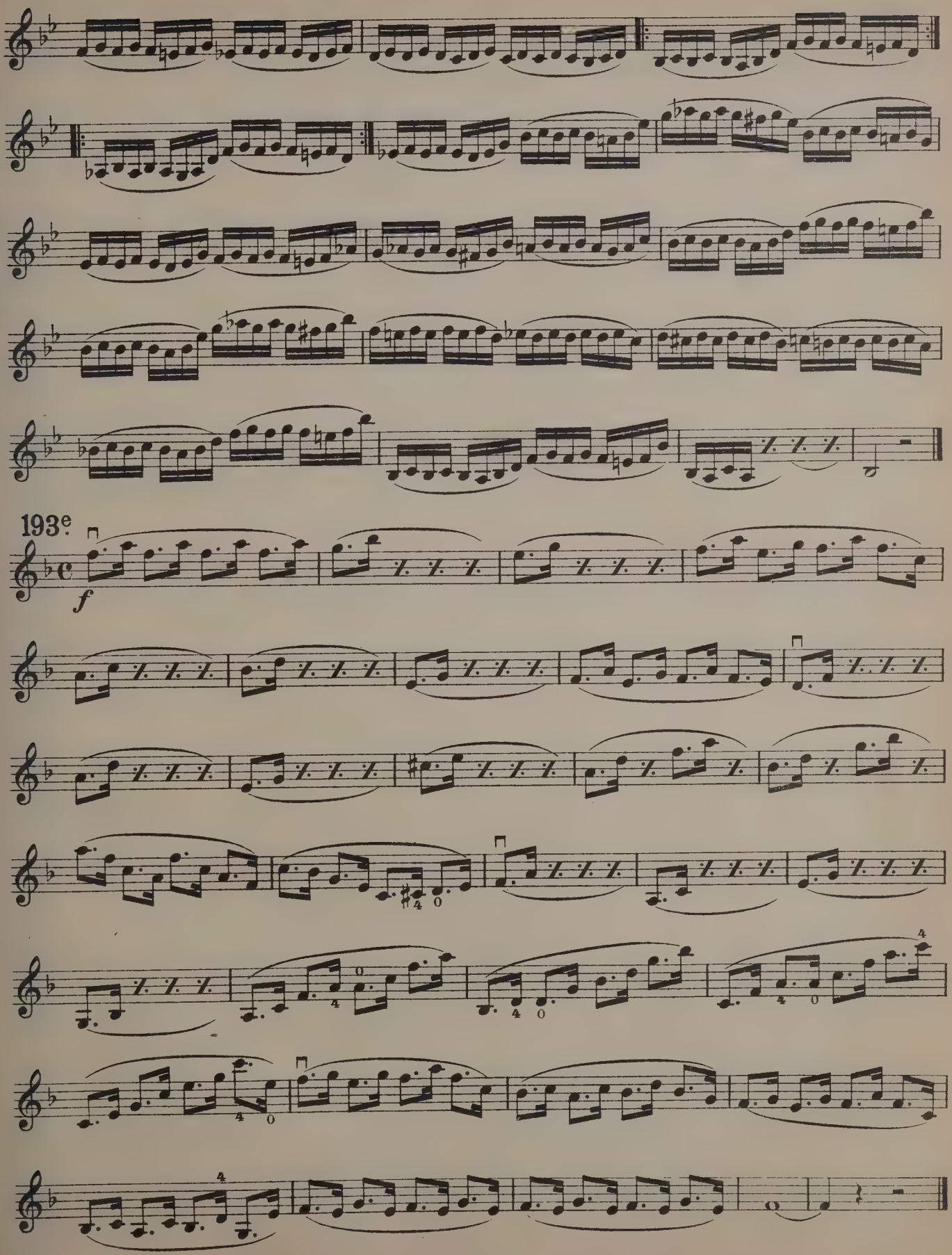


193c



193d

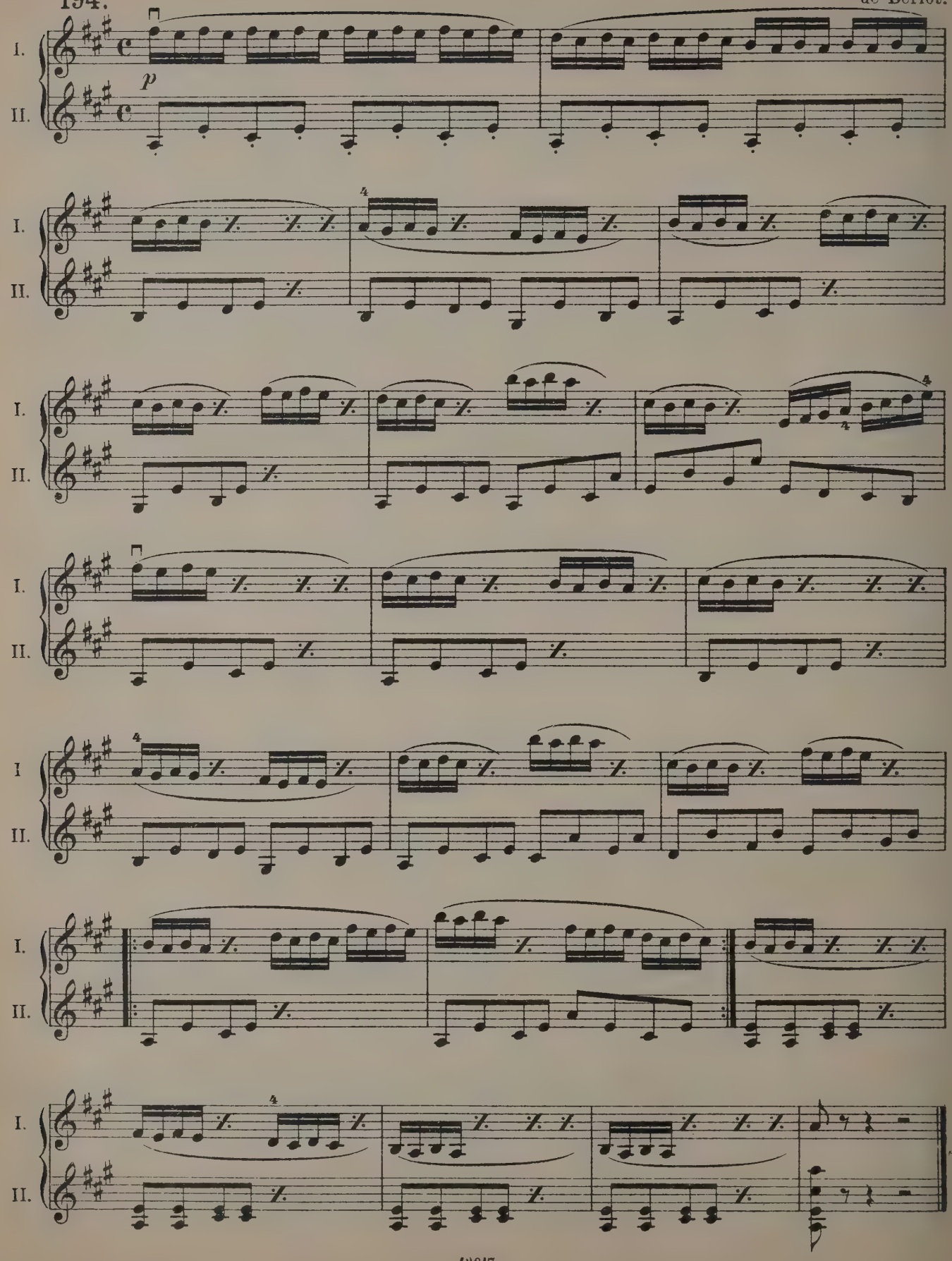



193e
f

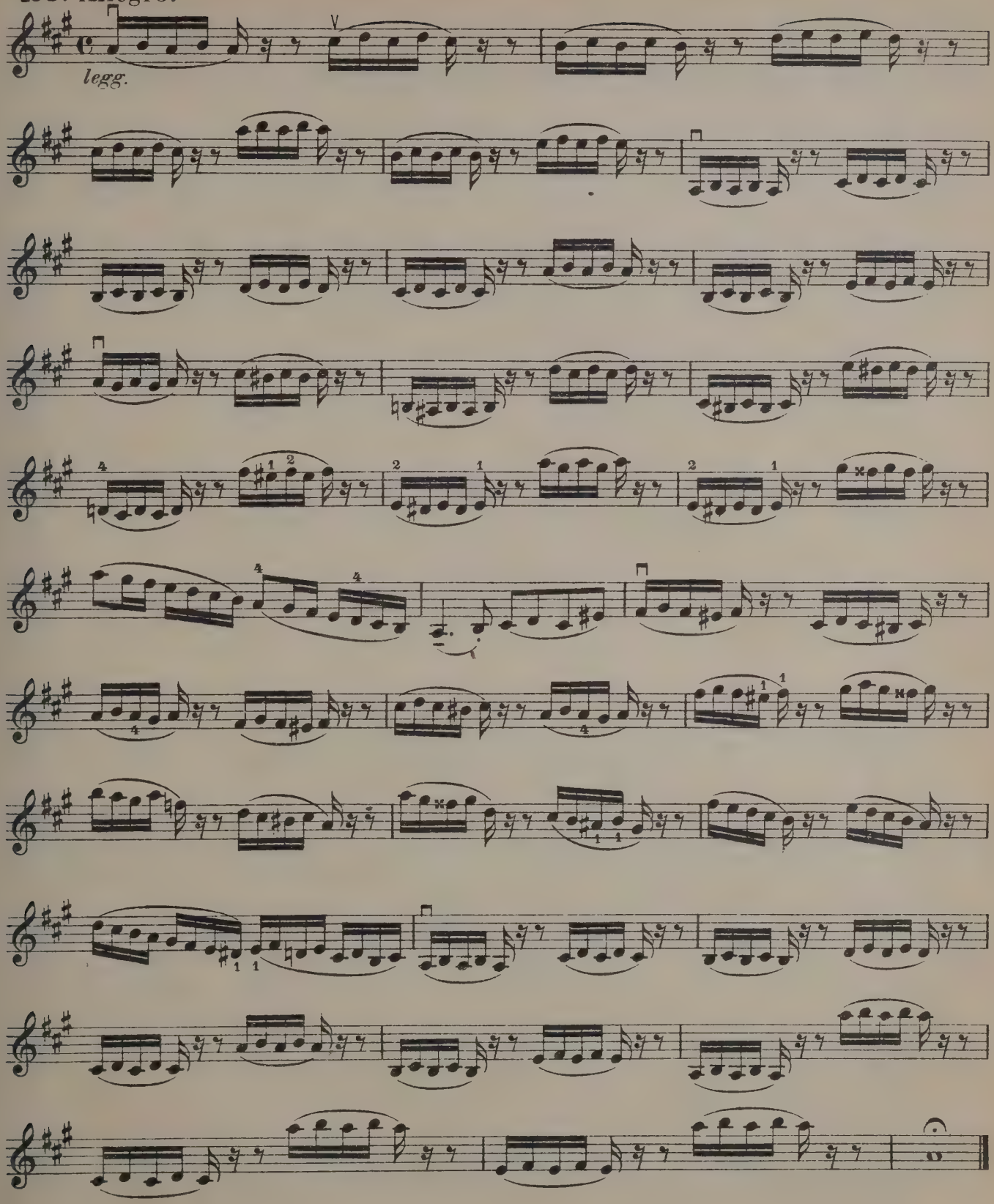
Etude.

194.

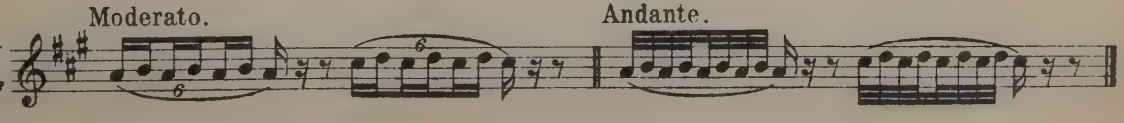
de Bériot.



195a. Allegro.



Varianten zur vorstehenden Etude. *(Variants of the above Study.)*



195b

½S. **Moderato assai.**

f *ben marcato*

Ausführung obiger Etude a) *(Execution of the above Study)*

Moderato assai.

9

b)

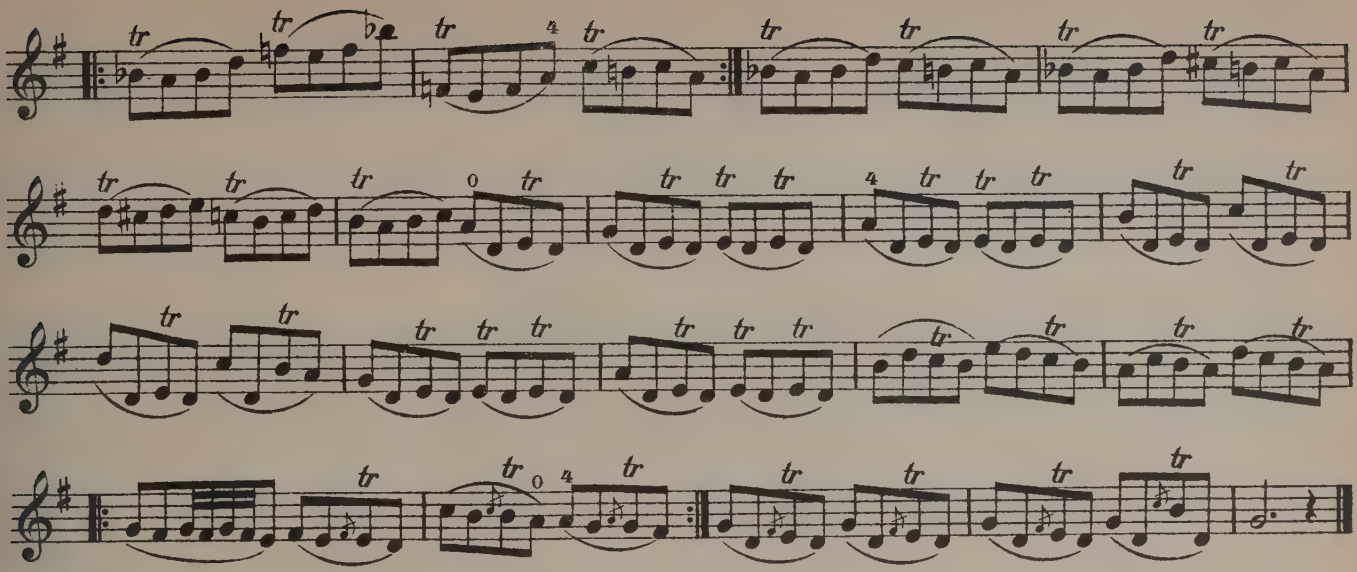
Vivace.

7

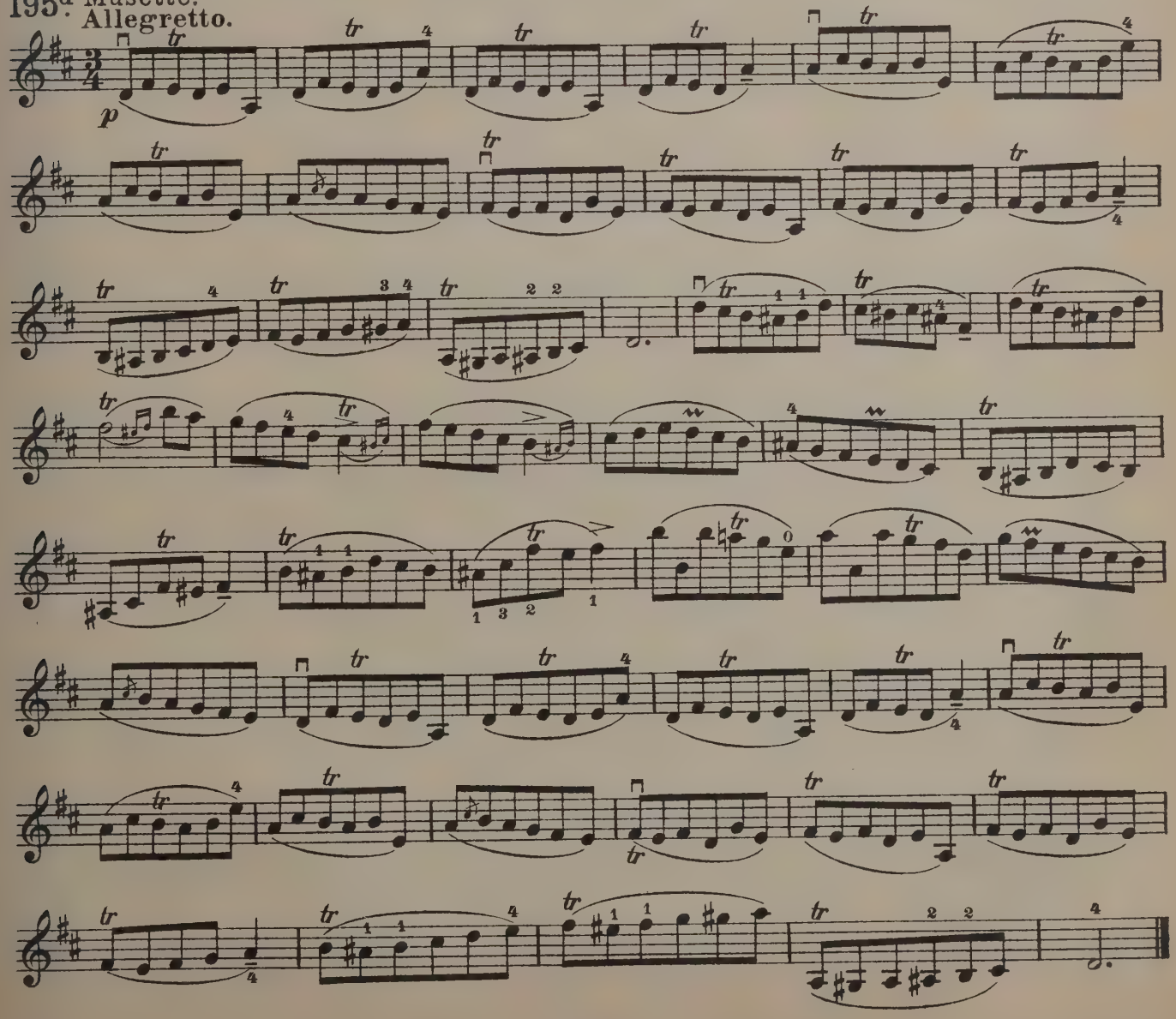
195c

Moderato.

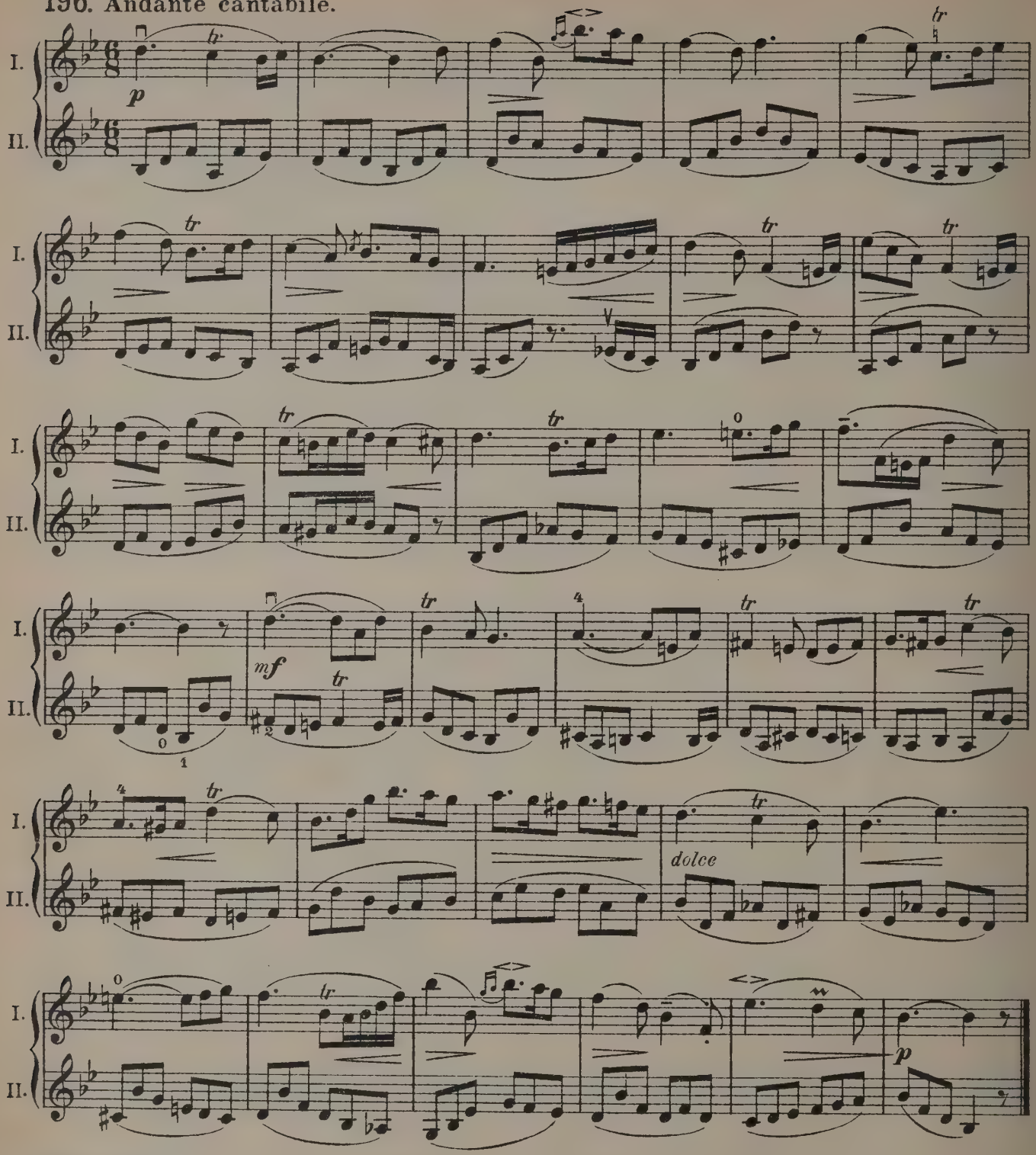
mf



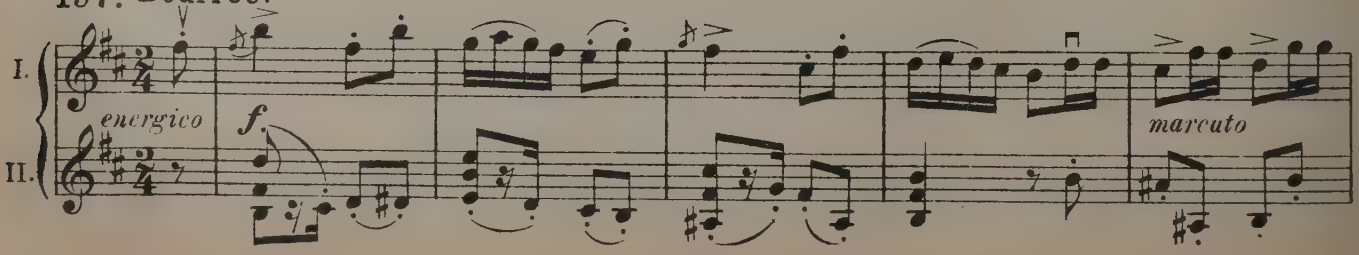
195d Musette.
Allegretto.

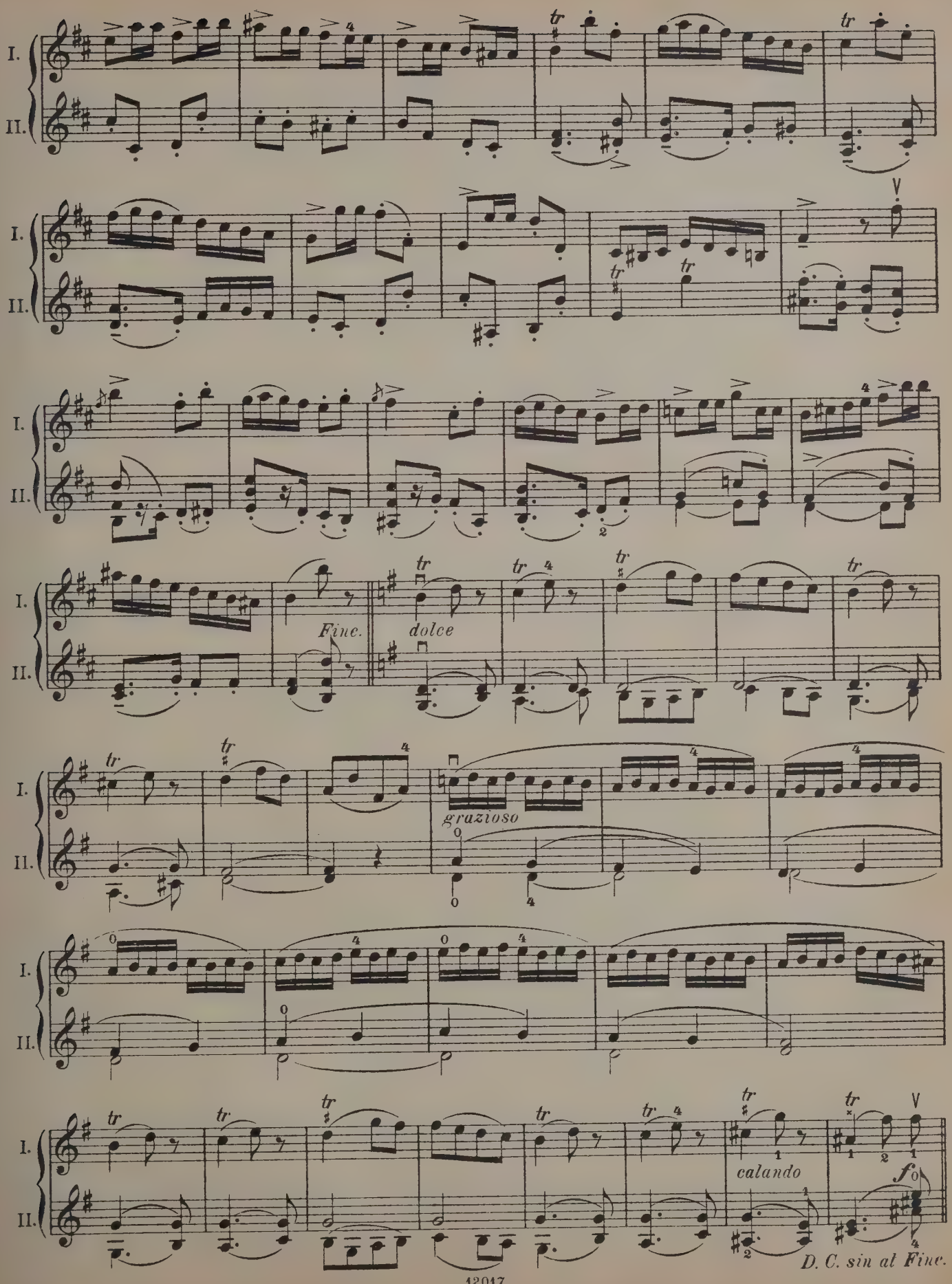


196. Andante cantabile.



197. Bourrée.



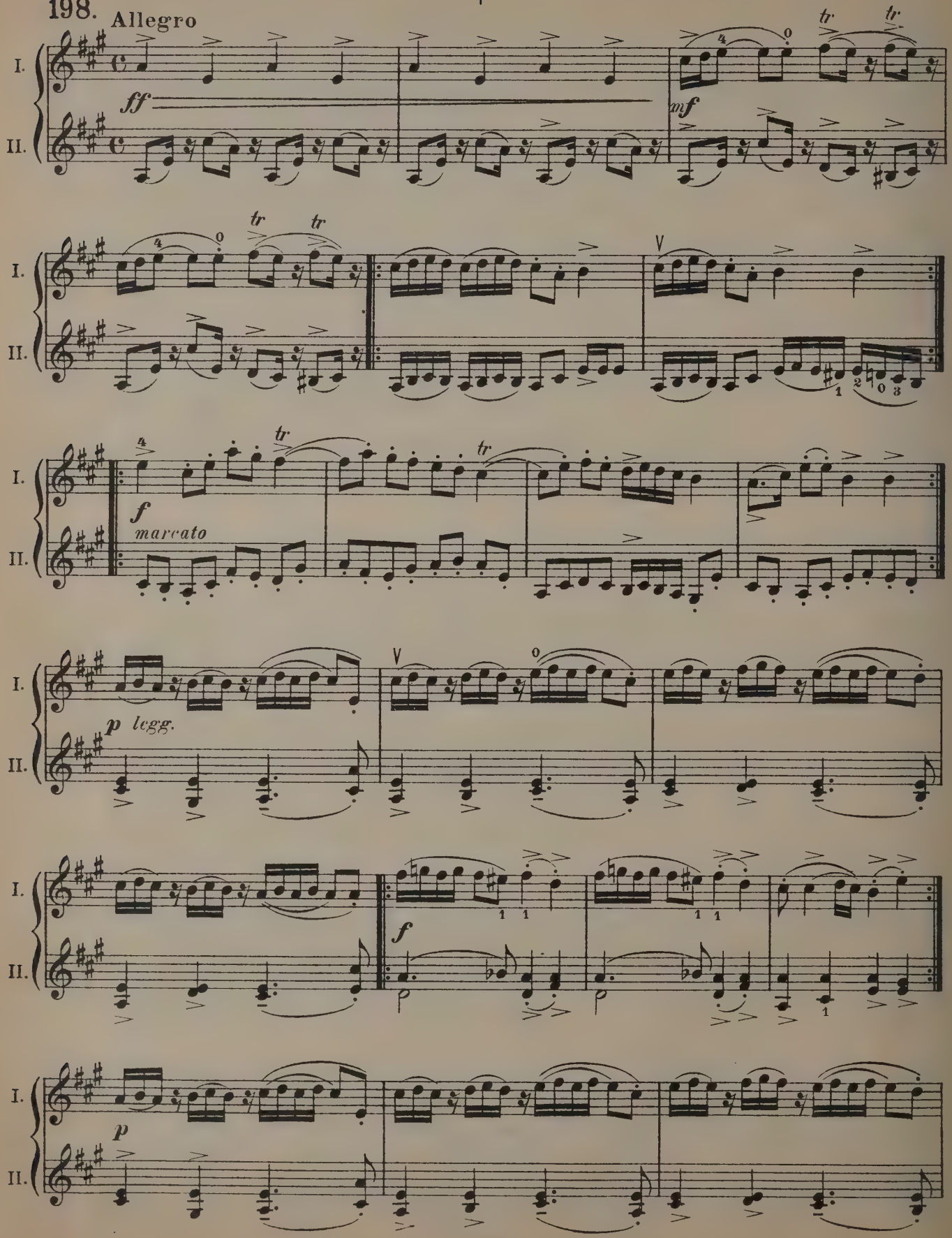
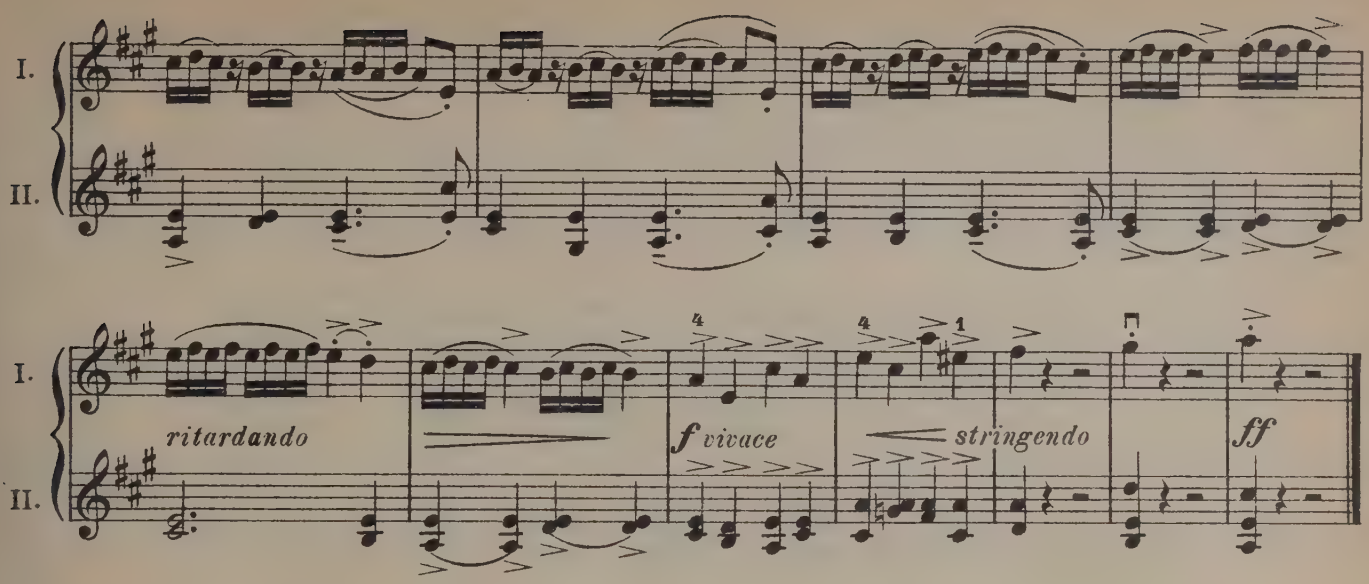

I.
II.
Fine.
dolce
grazioso
calando
f
D. C. sin al Fine.

Kolo.

Serbischer Volkstanz.

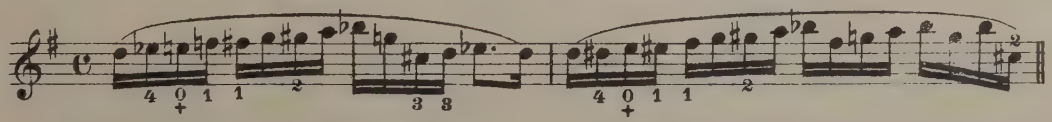
Serbian Folk-Song.

198. Allegro



Die chromatische Tonleiter.

Geradeso wie die Notierung der chromatischen Tonleiter zu verschiedenen Zeiten eine wechselnde war (selbst bei den besten Tonsetzern ist ein absolutes Prinzip der Schreibweise nicht durchgeführt), so unterlag auch die Wahl des Fingersatzes für ihre Ausführung mannigfachen Schwankungen. Weitläuftige Erörterungen hat von jeher die Frage verursacht, ob und unter welchen Umständen der Gebrauch der leeren Saiten zu gestatten sei. Spohr beispielsweise sagt in seiner Violinschule: „Da die blossen Saiten (besonders E und A) schärfer klingen als die gegriffenen Töne, so sucht man sie bei chromat. Skalen möglichst zu vermeiden." Merkwürdiger Weise aber schreibt er gleich darauf in der chromat. Etüde folgende Fingersätze ausdrücklich vor:

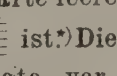
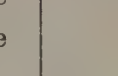


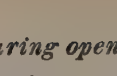
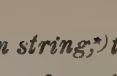
Es sei ohne weiteres zugegeben, dass ein auf geigerische Klangeffecte hin geschultes Ohr auch bei einer rasch gespielten chromatischen Tonleiter den Gebrauch der offenen Saiten noch herauszuhören vermag; es wird aber nicht notwendiger Weise Anstoss daran nehmen, wenn nur sonst die Skala allen Anforderungen an eine gute Ausführung entspricht. Wohl aber bringt die geschickte Anwendung der blossen Saiten einen anderen, nicht zu unterschätzenden Vorteil mit sich: wir können in den meisten Fällen das Gleiten mit dem 3. Finger vermeiden, sind also in der Lage, die notwendigen Übel der Geigentechnik um eines zu vermindern. Voraussetzung ist allerdings, dass der Übergang vom letzten gegriffenen Tón zur leeren Saite nicht ruckweise geschieht, sondern durch geschmeidige Bogenführung vermittelt wird; ferner, dass die Intonation pein-

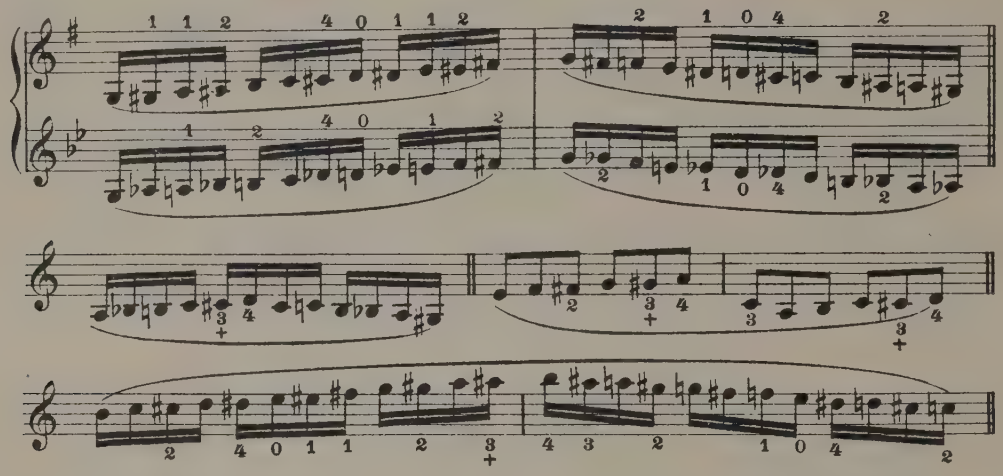
Chromatic Scales.

Just as the chromatic scale has been written in different ways at different periods (for even the best composers have apparently no fixed principles on the subject), so has the choice of fingering adopted for its execution undergone in its time many changes. The question as to the use of the open strings in its performance has always caused much discussion: whether it should be allowed at all, and if so, under what conditions. Spohr, for example, says in his violinschool, "The open strings, especially the E and A, being more shrill in sound than the stopped notes, should be avoided as much as possible in chromatic scales." Curiously enough, however, in the chromatic study given in connection with these remarks, he expressly directs the following fingering:

It must be admitted that the ear trained in the tone-effects of the violin will at once detect the use of the open strings even in rapidly played chromatic passages, but there is nothing necessarily objectionable in this, if the performance of the scale is otherwise good. Besides, the skilful use of the open strings has an advantage which should not be under estimated, namely, that the sliding movement of the third finger is thereby avoided, and thus the mitigation of a necessary evil of violin technique is for once attained. It is of course taken for granted that the passing from the stopped note to the open string is accomplished without a jerk, that the movement of the bow is easy and flexible, and that the greatest accuracy is observed in the intonation. The third finger slides a semi-tone only when the last or highest note of the chromatic passage is the same note as the

lich genau sei. – Der Fall, wo auch der 3. Finger einen Halbton gleitet, tritt nur dann ein, wenn die letzte oder die höchste Note der chromat. Passage dieselbe Tonhöhe darstellt, wie die benachbarte leere Saite, also entweder ein  oder  ist.*) Die nachstehenden Beispiele werden das Gesagte verständlich machen.

neighbouring open string;) that is, either  or  The following examples will demonstrate what is meant.



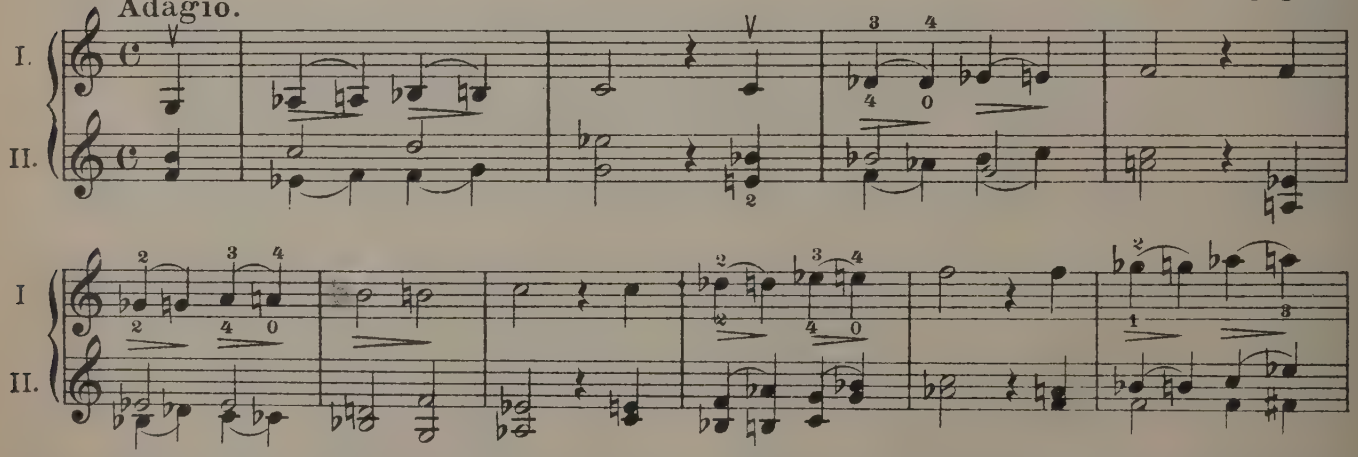
Was nun die Ausführung selber anlangt, so hat sich die linke Hand dabei einer möglichst ruhigen Haltung zu befleissigen. Die Finger haben das Gleiten rasch und präcis zu besorgen, dürfen aber auch wieder keinen allzu starken Druck auf die Saiten ausüben, damit ihre Beweglichkeit nicht beeinträchtigt wird. (Heulen und Schmieren verbeten!)

As regards the performance of chromatic scales, great care must be taken to acquire as quiet a position of the left hand as possible. The fingers must make the sliding movement with promptitude and precision, but at the same time must not exercise too hard a pressure on the strings, lest their mobility should suffer. Scratching noises and general slovenliness are to be strictly avoided.

199a.

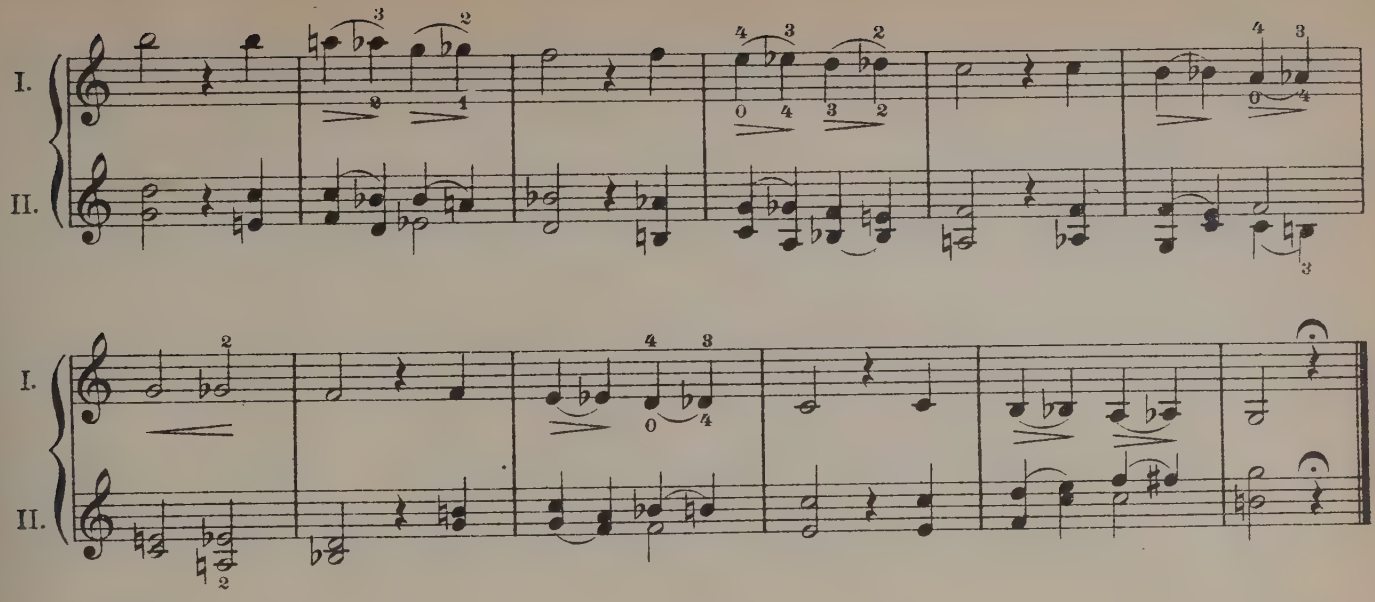
Campagnoli.

Adagio.



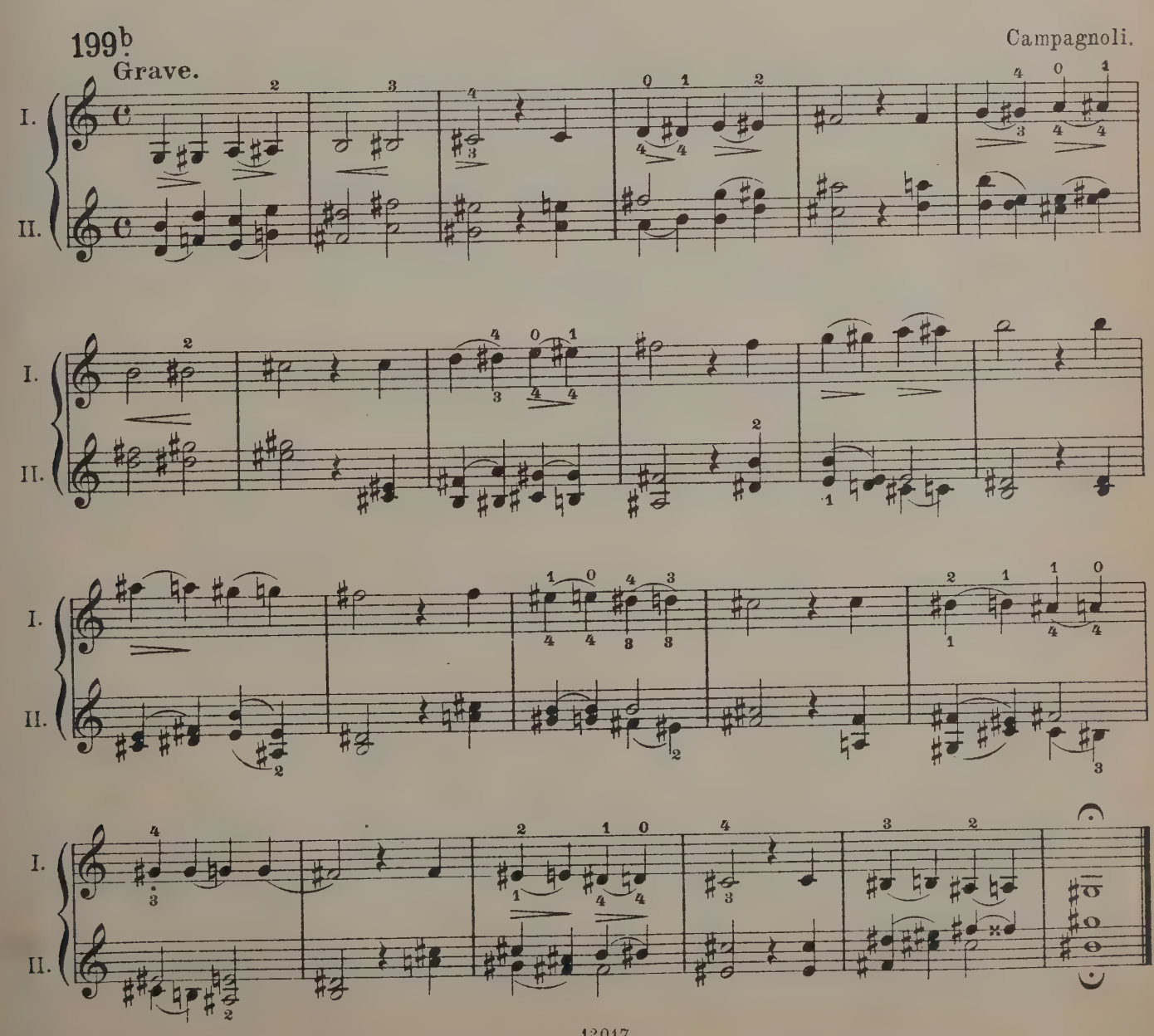
*)Hat sich der Fingersatz, der bei den chromat. Skalen in der ersten Lage den Gebrauch der leeren Saiten gestattet, wegen seiner leichten Ausführbarkeit fast allgemeines Bürgerrecht in der modernen Geigentechnik errungen, so ist nicht zu leugnen, dass auch das Vermeiden der blossen Saiten manche Vorzüge hat. Erstlich wird dadurch die Spannfähigkeit und Geschmeidigkeit der linken Hand wesentlich gefördert, zweitens ergiebt die Nichtanwendung der offenen Saiten einen einheitlichen Fingersatz für die chromat. Skalen in allen Lagen. Es sei also dem Belieben des Spielers anheimgestellt, zwischen den Vorteilen beider Fingersätze zu wählen; nur muss er vorher beide Arten gründlich versucht haben, damit er sich seiner Entscheidung auch bewusst geworden ist.

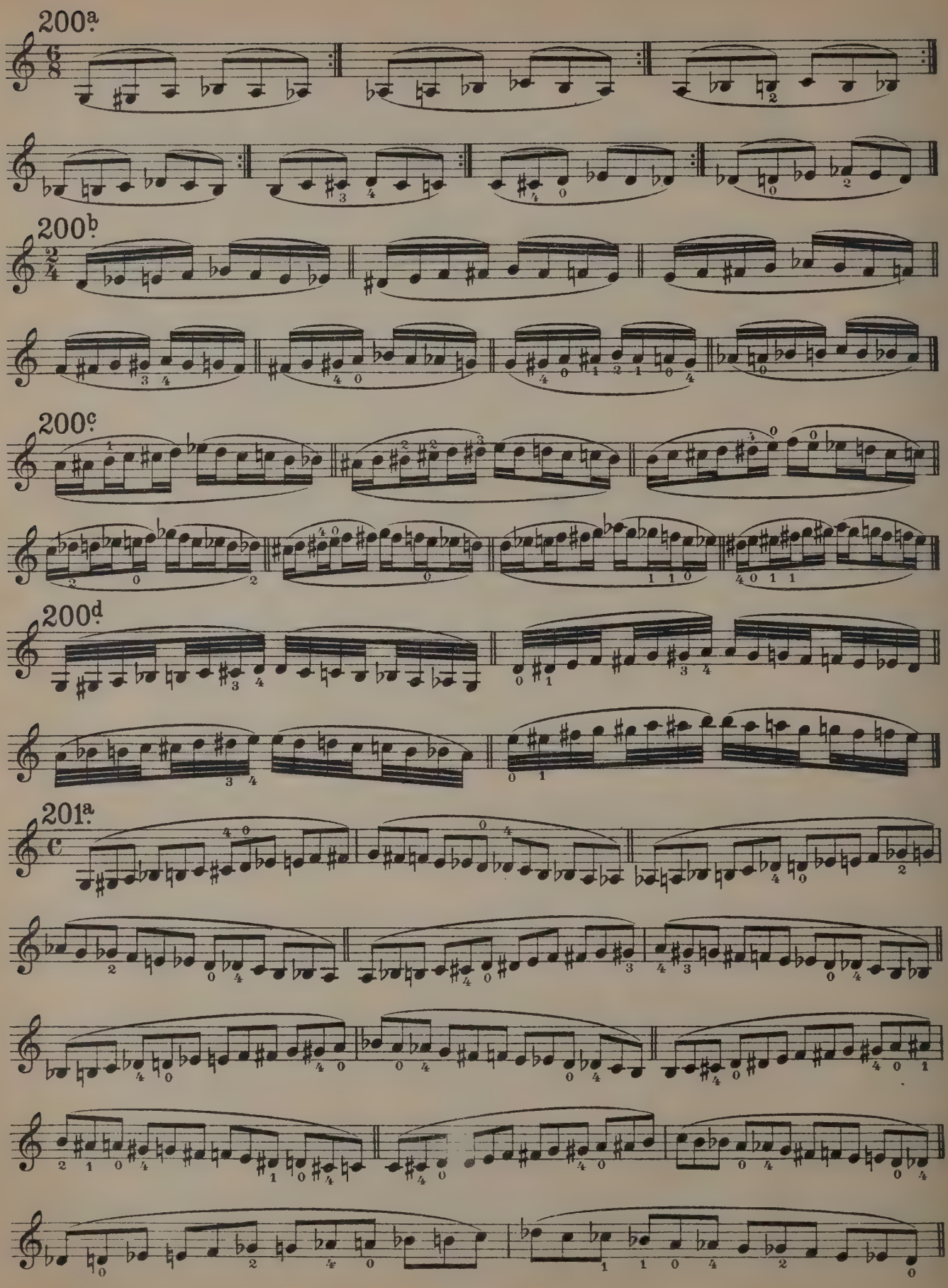
*)*Although the use of open strings in the playing of chromatic scales in the first position has obtained almost universal recognition in modern violin playing, chiefly on account of its technical convenience, it cannot be denied that the avoidance of the open string has in itself much to recommend it. In the first place the stretching capacity and suppleness of the left hand will thereby be considerably improved, and in the next, the result of this avoidance is a uniform fingering for chromatic scales in all positions. It must therefore be left to the player to choose between the advantages which the two kinds of fingering have to offer; but he should make himself thoroughly acquainted with both kinds before choosing, in order that his decision be made with wisdom.*

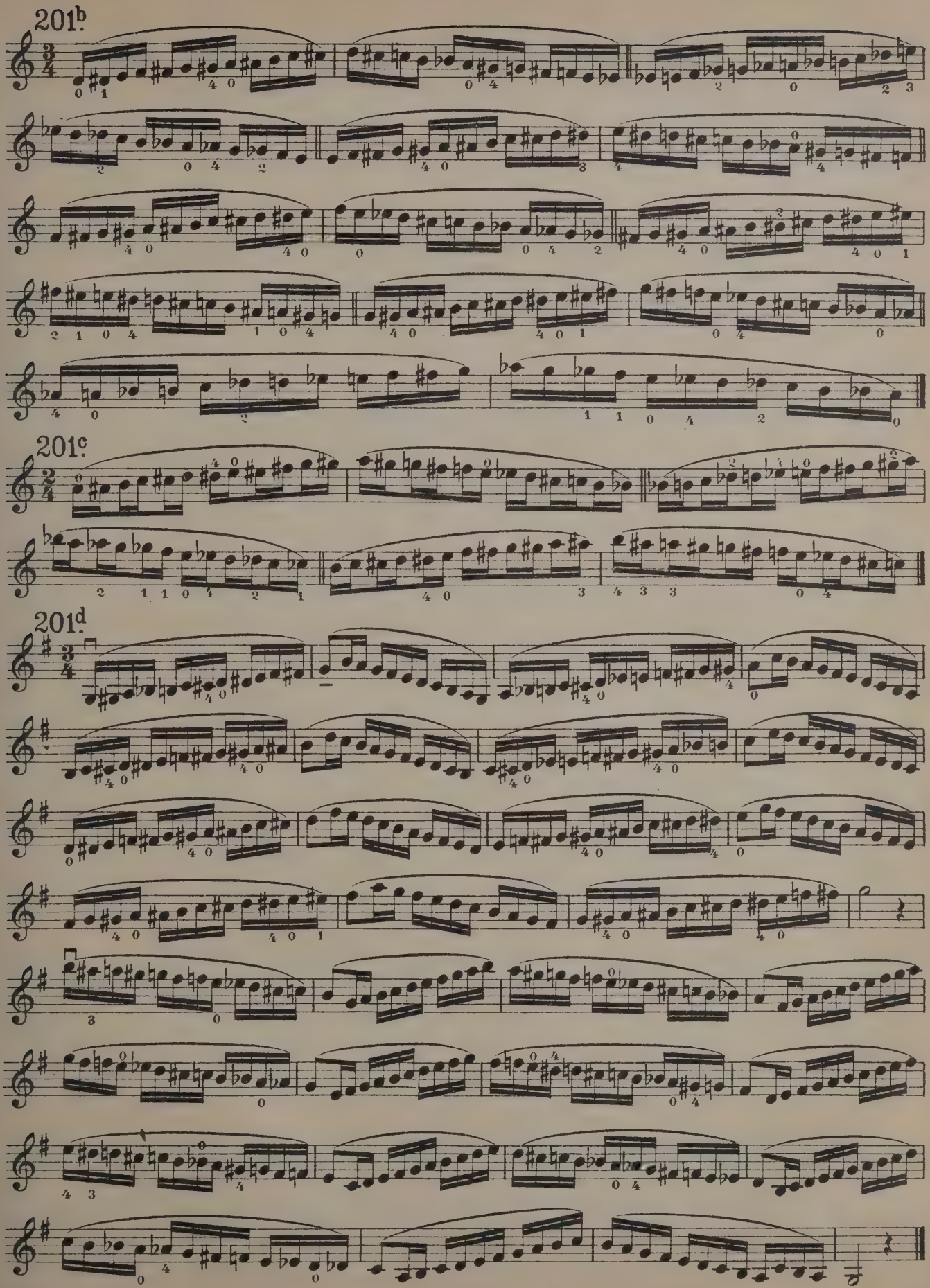


199b Campagnoli.

Grave.



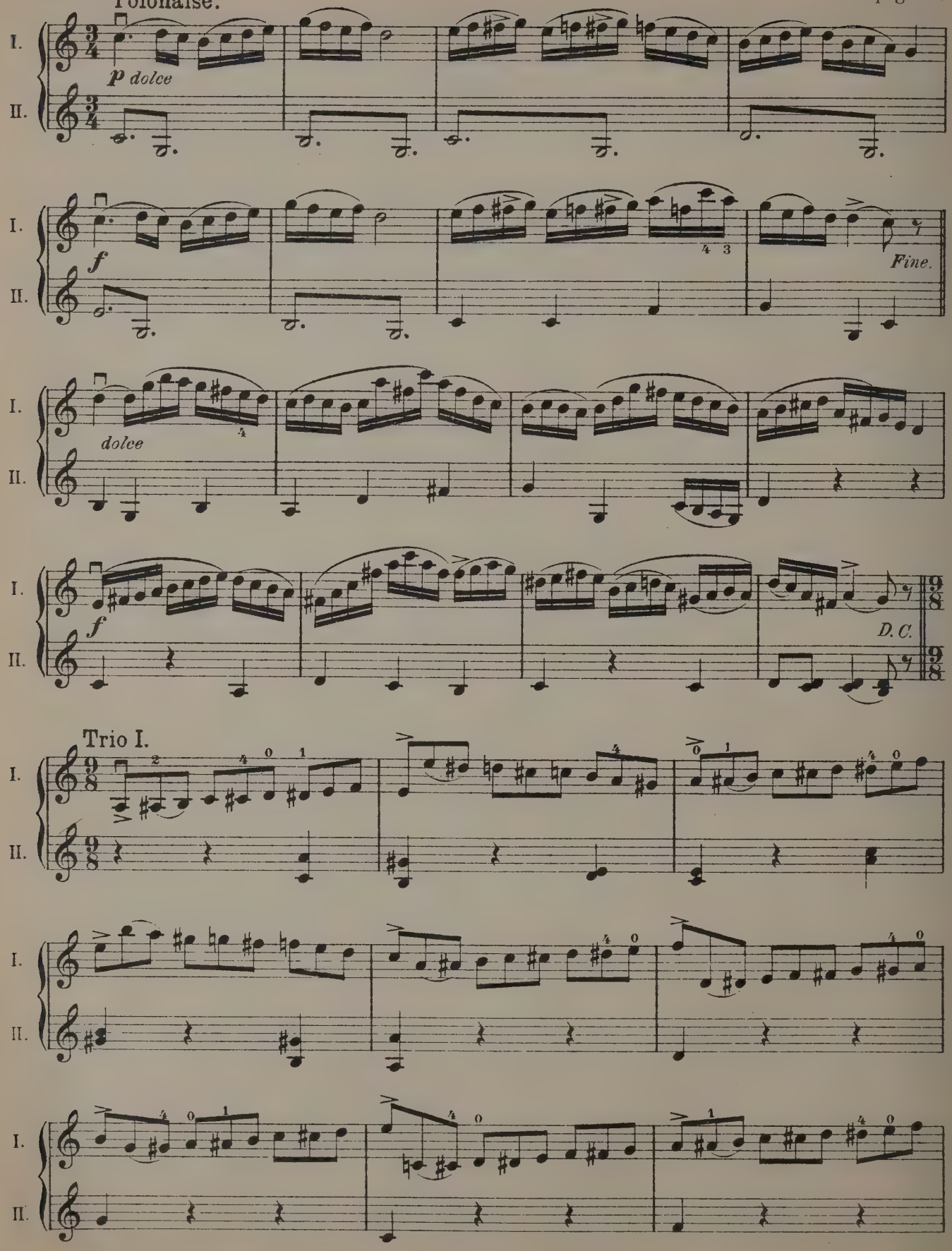

200a
200b
200c
200d
201a

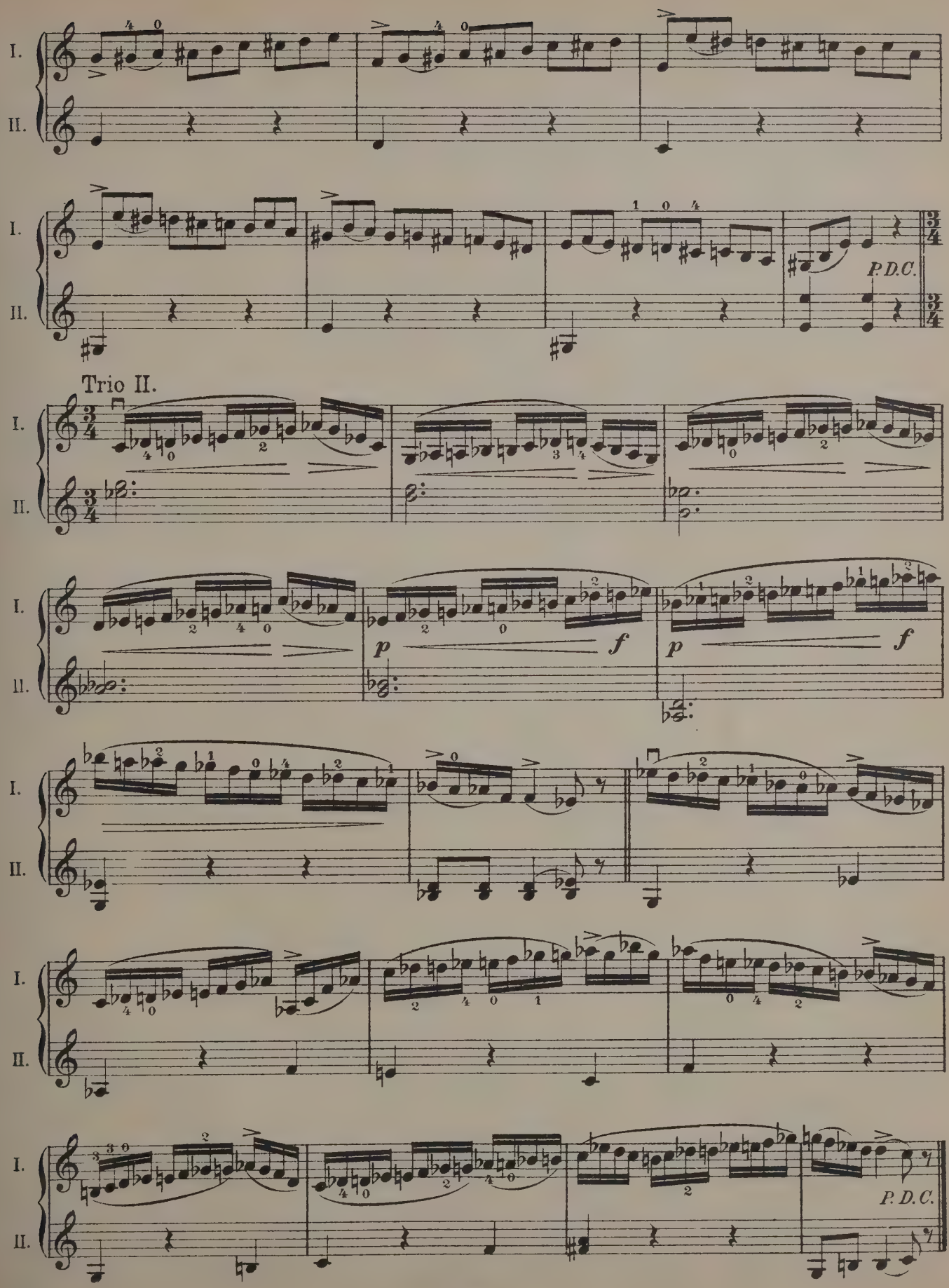

201b
201c
201d

202.

Polonaise.

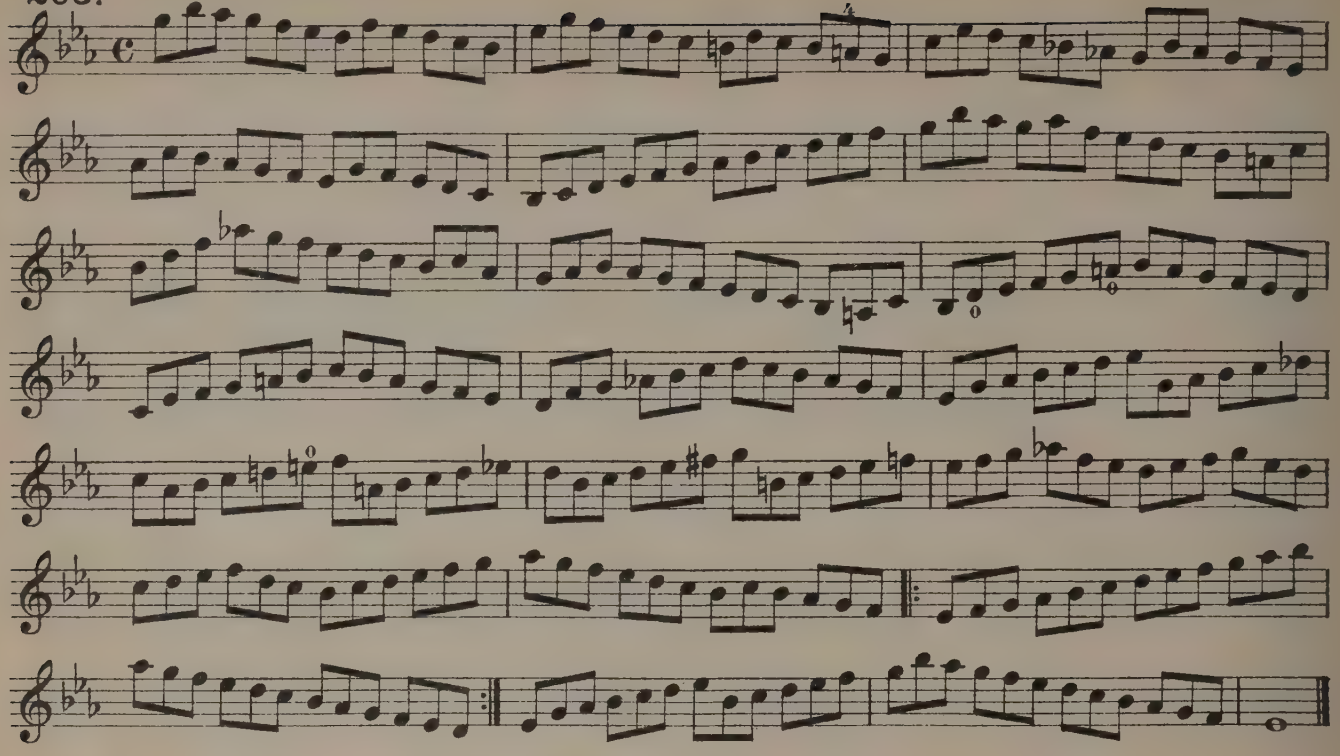
Campagnoli.



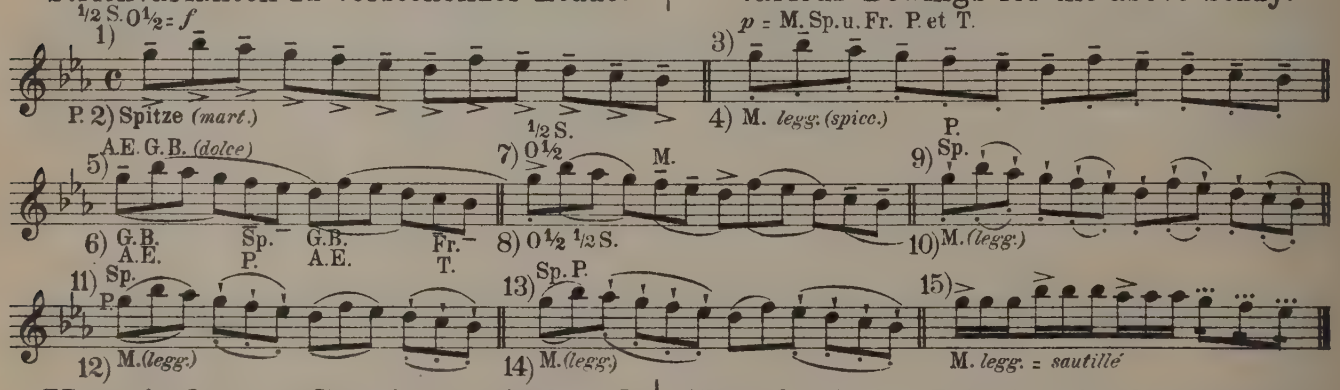

I.
II.
P.D.C.
Trio II.
p
f
P.D.C.

203. Allegro moderato.

R. Kreutzer.

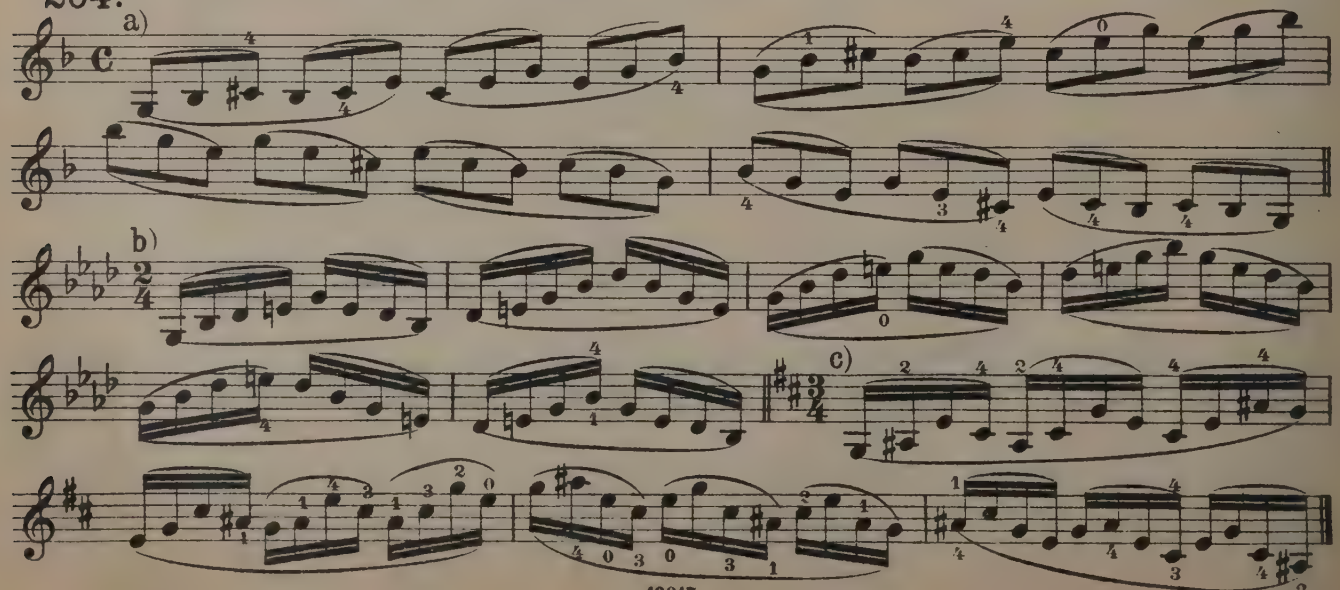


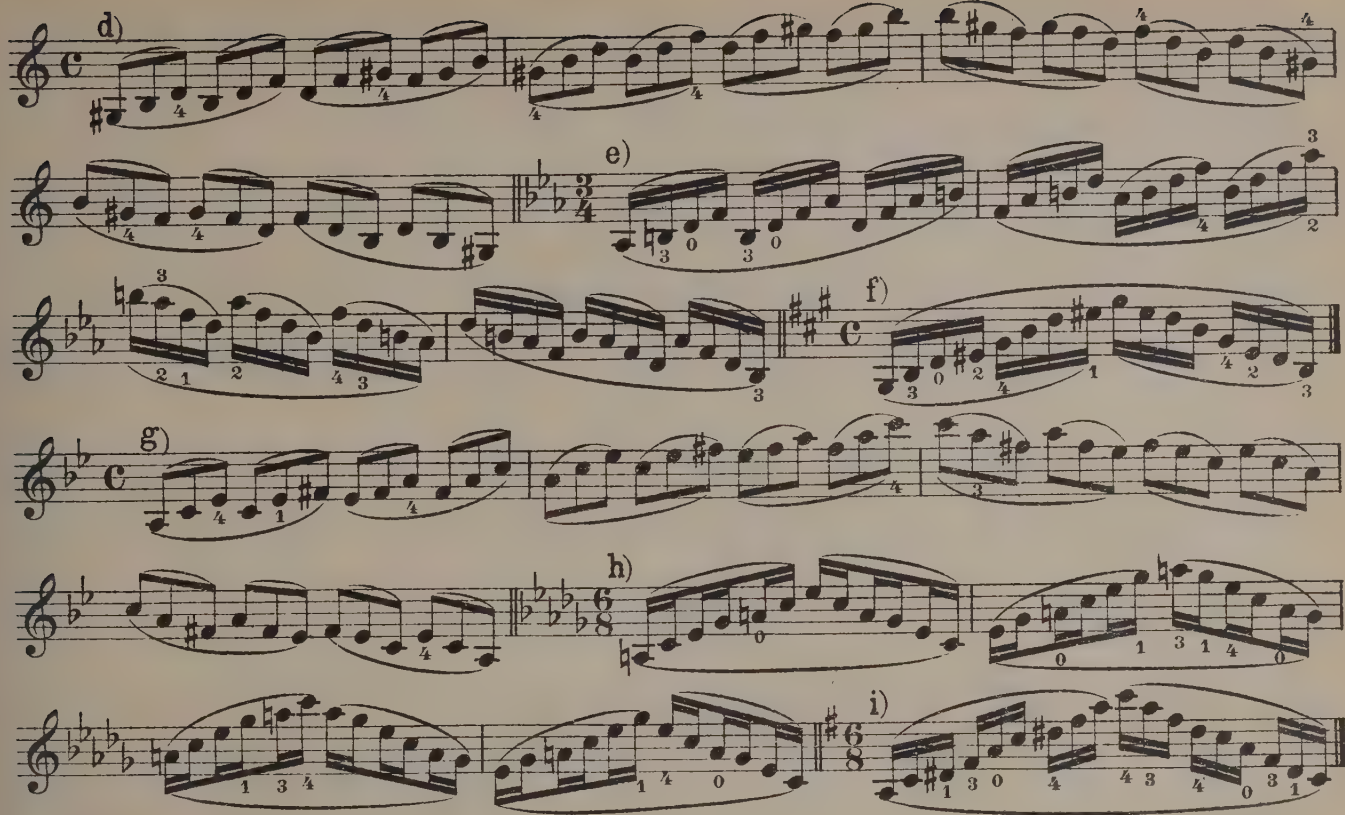
Strichvarianten zu vorstehender Etude. | Various Bowings for the above Study.



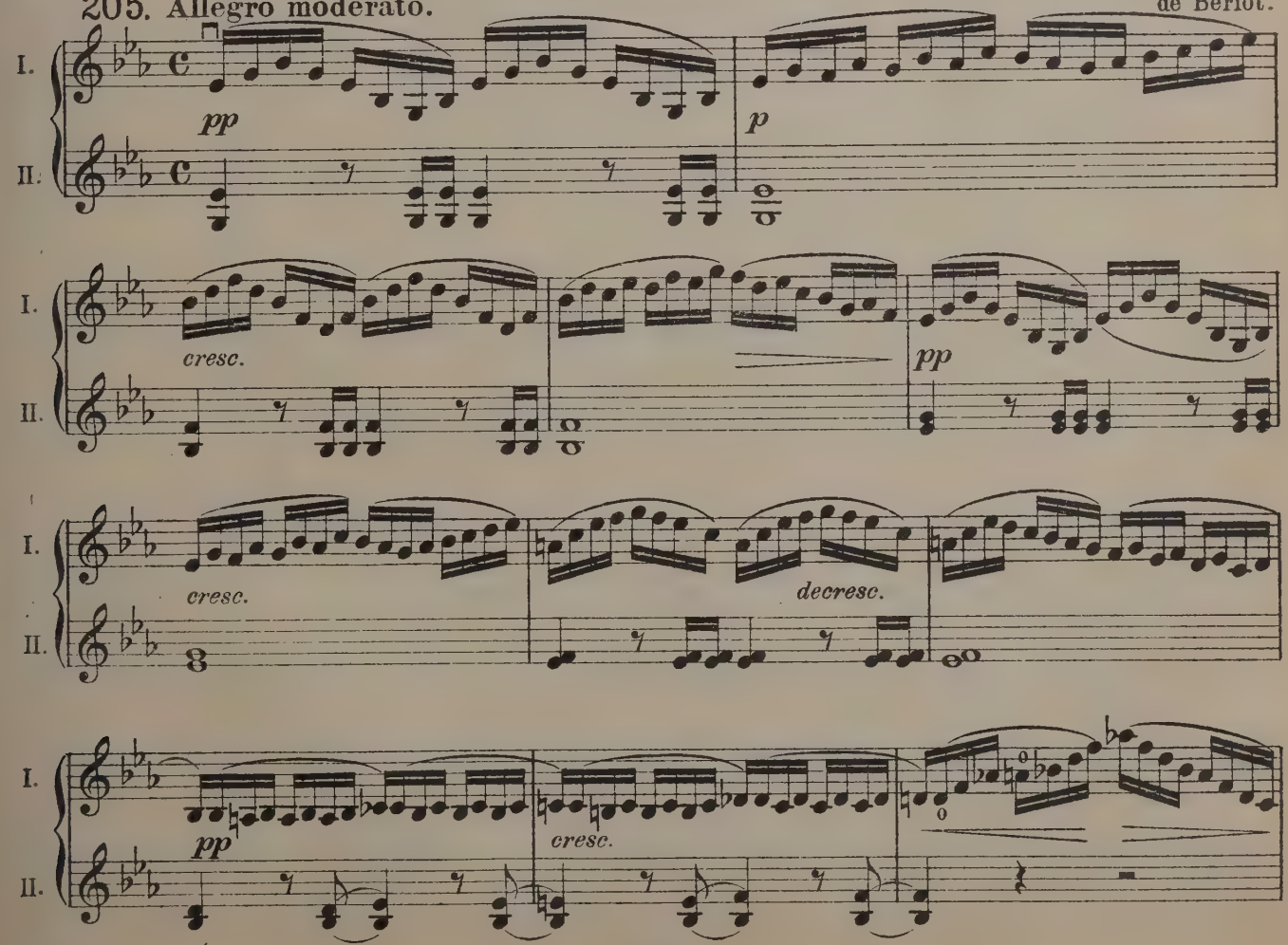
Verminderter Septimen-Akkord. | Chord of the Diminished Seventh.

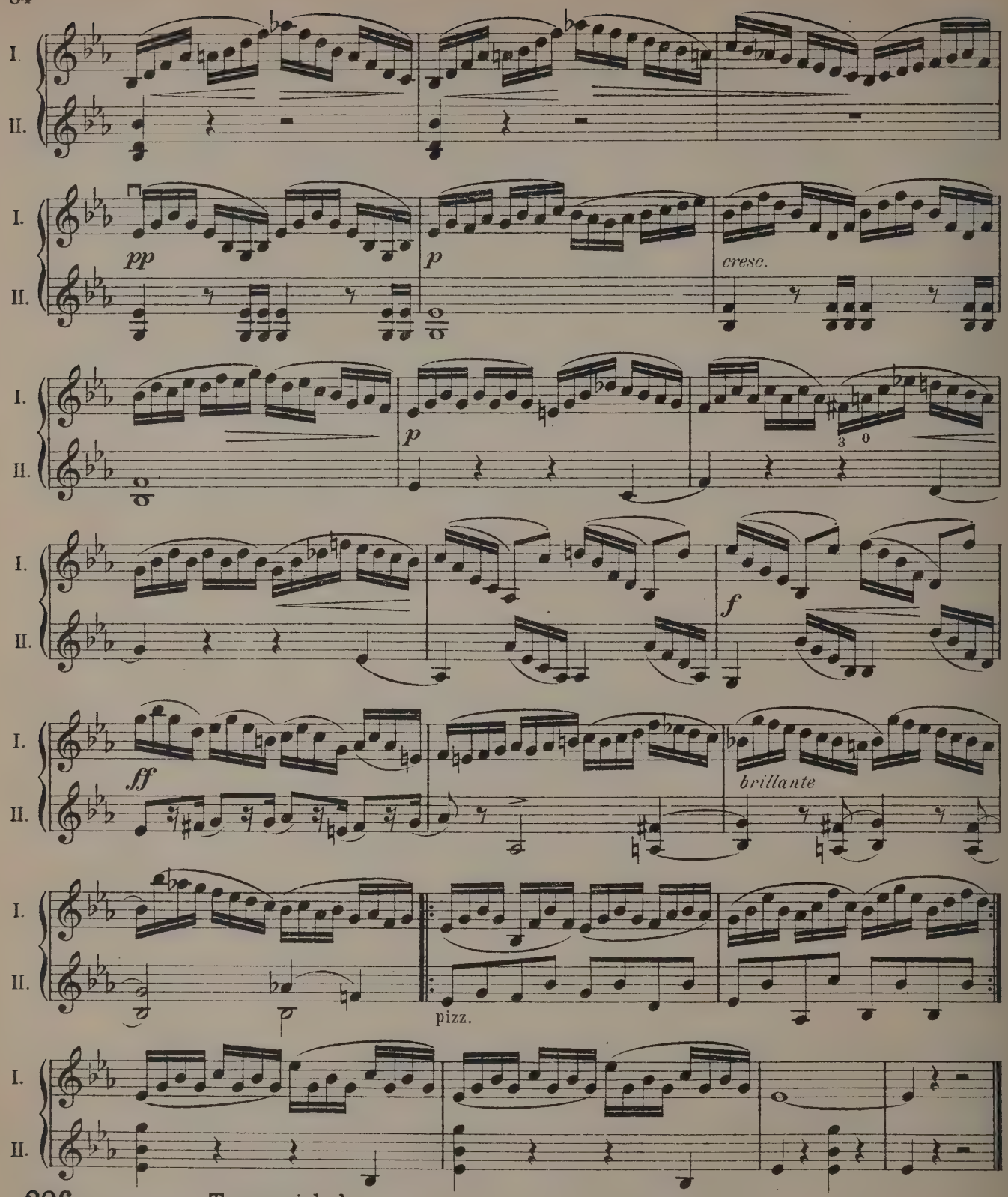
204.



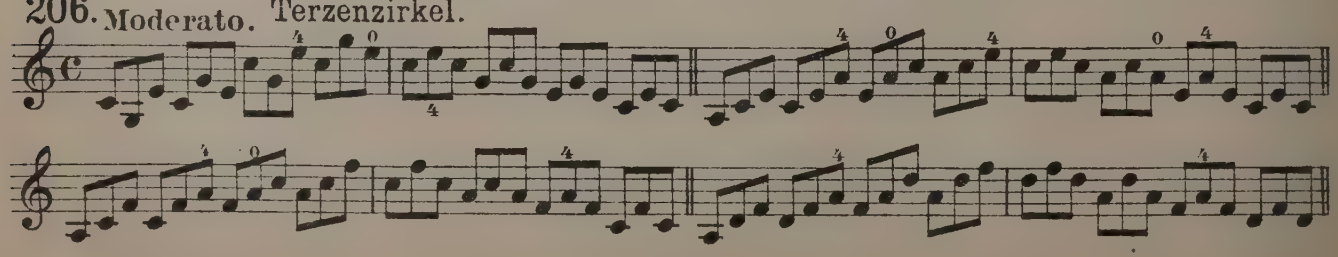


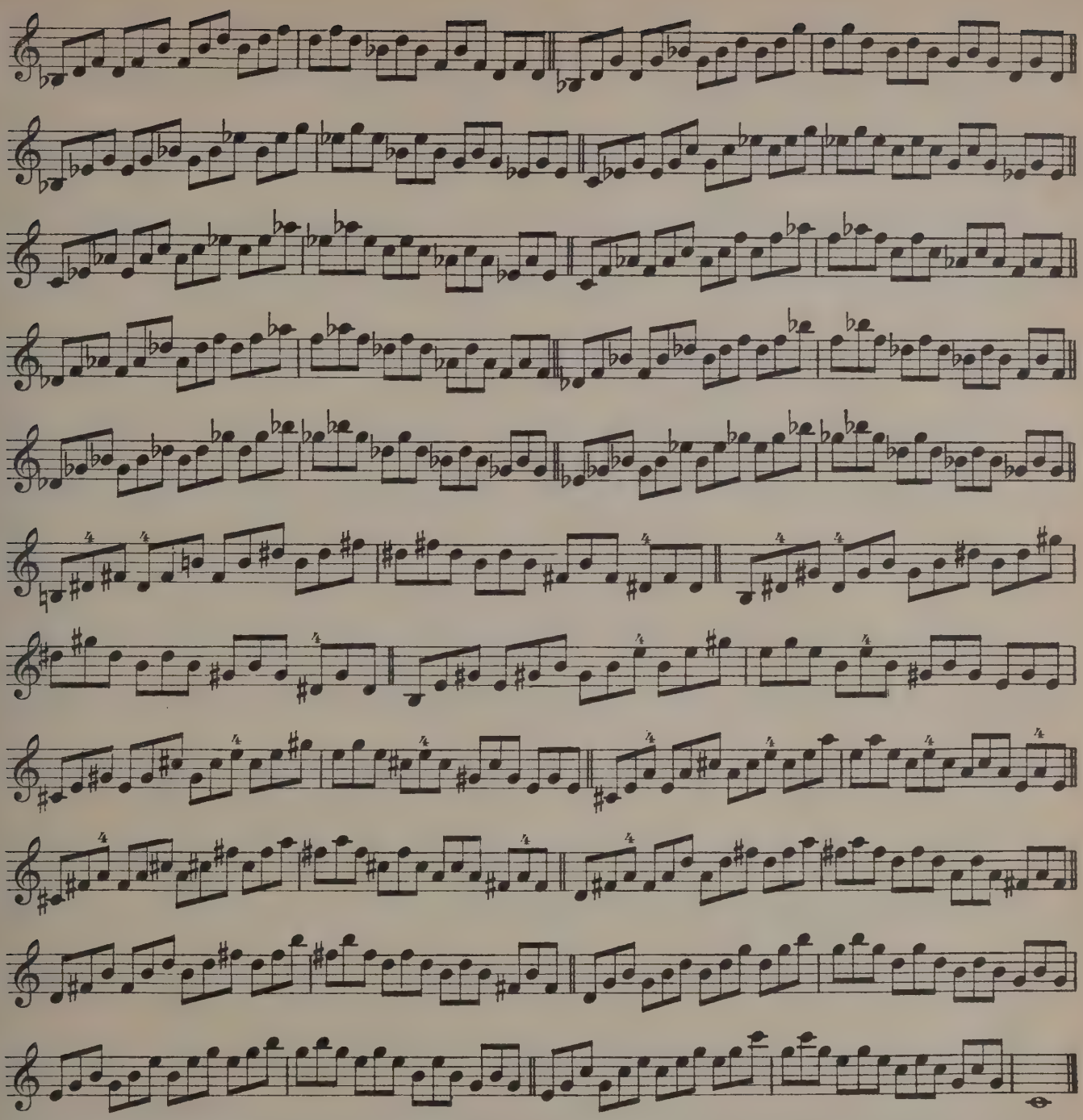
205. **Allegro moderato.** de Bériot.





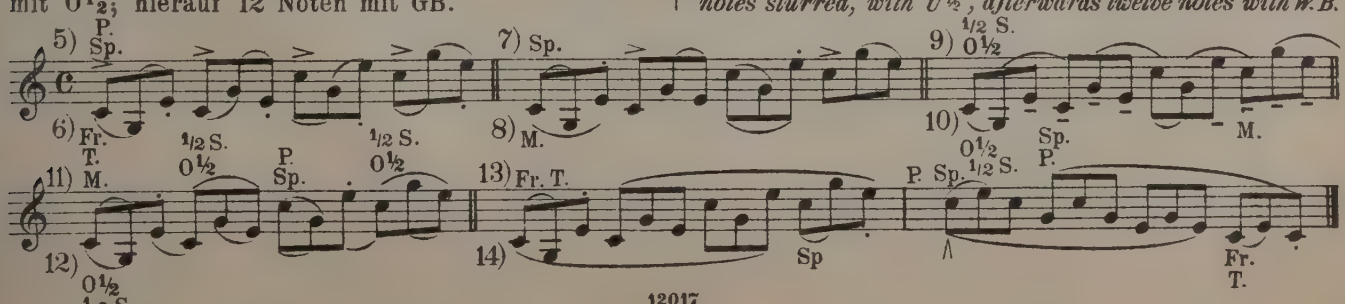
206. Moderato. Terzenzirkel.





Vorstehende Dreiklangsübung in allen Tonarten ist mit folgenden Stricharten zu studieren: 1) piano in der Mitte, an der Spitze und am Frosch aus dem Handgelenk; 2) *mf* in der Mitte = spiccato, an der Spitze = martelé; 3) *f* mit breiten Strichen der oberen Bogenhälfte; 4) *mf* 3, dann 6 Noten gebunden mit 0^{1}_{2}; hierauf 12 Noten mit GB.

The above exercise in broken triads in all keys is to be practised with the following kinds of bowing. 1) Piano, in the middle, at the point, and at the nut of the bow, from the wrist. 2) mf, in the middle, spiccato; at the point, martelé. 3) f, with broad strokes, upper half of bow. 4) mf three notes slurred then six notes slurred, with U½, afterwards twelve notes with W.B.



Anhang.

Zur Geschichte der Violine und ihrer Meister.

Wir besitzen zwar eine Reihe von Werken, welche die Herkunft und den Bau der Violine behandeln, doch können wir immer noch nicht mit Bestimmtheit sagen, wann, wo und durch wen sie ihre seit etwa 400 Jahren nahezu unverändert gebliebene Form und Gestalt erhalten hat. Vertreter der Abstammungslehre leiten ihr Herkommen durch allmähliche Entwickelung aus der Familie der Zargeninstrumente ab; andere wieder meinen, sie sei von einem großen Meister der bildenden Künste zu Anfang des 16. Jahrhunderts direkt erfunden worden.

Der Zeit nach scheint Caspar Tieffenbrucker (1514 zu Freysing geboren, 1570 oder 1571 in Lyon gestorben) der erste Geigenmacher gewesen zu sein, dessen Arbeiten sich im wesentlichen mit unseren Begriffen von der Violine decken. Wir entnehmen aber dem Porträt, das Pierre Woeirot 1562 von Tieffenbrucker gemalt und mit Darstellungen verschiedener Instrumente geschmückt hat, daß seine Violine noch mit Bünden auf dem Griffbrett versehen und mit fünf Saiten bezogen war (daher vielleicht die jetzt noch übliche Benennung unserer höchsten Saite als „Quinte"). Über die Art, wie diese fünfsaitige Violine gestimmt wurde, sind wir nur auf Vermutungen angewiesen.

Weit zuverlässiger als die Nachrichten, die wir über Tieffenbrucker besitzen, sind unsere Kenntnisse von der Kunst des Geigenbaues in Italien. Zwei Städte hauptsächlich kommen dabei in Betracht: Brescia und Cremona. Eines der ältesten bekannten Instrumente aus der Brescianer Schule, eine Viola von Peregrino Zanetto dem Jüngeren, trägt die Jahreszahl 1580. Um dieselbe Zeit aber muß auch die Schule von Cremona schon einen ausgebreiteten Ruf besessen haben, denn es ist urkundlich nachgewiesen, daß Karl der Neunte von Frankreich im Jahre 1572 einen seiner Musiker nach Italien schickte, um für 50 Lire eine Cremoneser Geige zu kaufen.

Supplement.

The History of the Violin and its Masters.

Although we are in possession of many works which treat of the origin and structure of the violin, we are nevertheless unable to say decisively where, when, or through whom, our instrument received the form which it has retained in a practically unaltered state for the last four hundred years. Evolutionists favour the theory that the violin was gradually developed from the family of instruments with rims; others again believe it to have been directly invented about the beginning of the sixteenth century by some great master of the artistic crafts.

In point of time Caspar Tieffenbrucker (born at Freysing 1514, died at Lyons 1570—1571) seems to have been the first maker of what could actually be described as a violin, in our understanding of the word. But from the portrait of Tieffenbrucker, painted by Pierre Woeirot in 1562, and which is ornamented with pictures of various instruments, we see that this violin was furnished with frets on the fingerboard, and that it had five strings. (Hence, no doubt, the custom in Germany of naming the E or highest string the "Quinte"). We can only form conjectures as to how this instrument was tuned.

Much more trustworthy than any information to be had about Tieffenbrucker, is the knowledge we possess regarding the history of violin-making in Italy. Two towns chiefly come into consideration in the matter, viz: Brescia and Cremona. One of the oldest known instruments of the Brescian school, a violin by Peregrino Zanetto the younger, bears the date 1580. At the same time, however, the school of Cremona must have been widely celebrated, for there is an authentic record of the fact that Charles the Ninth of France sent one of his musicians to Italy in the year 1572 to purchase a Cremona fiddle for fifty lire.

Gilt die Schule von Brescia mit ihren Hauptvertretern Caspar da Salò (1542—1609) und Giovanni Paolo Maggini (1590—1640) im allgemeinen für die ältere und, was den Stil ihrer Arbeiten anlangt, für die eigenartigere, so darf Cremona sich rühmen, den Geigenbau nicht nur andauernder beeinflußt, sondern auch bis zur höchsten Vollendung entwickelt zu haben.

Der Begründer der Cremonenser Schule, Andreas Amati (1520—1580), hatte zwei Söhne, Antonius (1550—?) und Hieronymus (?—1653), deren gemeinschaftlich angefertigte Violinen in Hinsicht auf schöne Zeichnung und anmutige Form unübertroffen geblieben sind. Sie sprechen leicht an und haben einen ungemein sympathischen, wenn auch nicht sehr großen Ton. Die letzte Forderung, mit Schönheit der Arbeit vereint, erfüllte erst das berühmteste Mitglied der Familie, Nikolaus Amati (1596—1684), ein Sohn des Hieronymus. Seine Bedeutung beruht aber nicht nur darin, daß er selber wundervoll klingende Instrumente gebaut hat, sondern daß er zugleich ein ausgezeichneter Lehrer gewesen ist. Unter seinen zahlreichen Schülern befinden sich die Ahnherren von berühmt gewordenen Familien des Geigenbaues: Andreas Guarnerius (arb. von 1650—1695), Francesco Ruggieri (arb. von 1670—1720), Paolo Grancino (arb. von 1650—1715) und Antonio Stradivari (1644—1737), der größte Geigenmacher aller Zeiten und Länder.

Gut erhaltene Violinen aus Stradivaris reifster Schaffenszeit erfüllen die höchsten Ansprüche, die man an Streichinstrumente überhaupt stellen kann. Aus bestem Holz mit peinlichster Sorgfalt gearbeitet, schwungvoll gezeichnet und stolz geformt, zeugt ihre ganze Bauart von der Meisterhand eines kunstgewerblichen Genies. Ist demnach ihr bloßer Anblick geeignet, das Entzücken und und die Bewunderung des Kenners hervorzurufen, so hält eine Stradivari in der Regel auch, was ihr Körper verspricht; üppiger, strahlender Ton bei eminenter Tragfähigkeit und Modulationsreichtum des Klanges nach allen Richtungen sind diejenigen Eigenschaften, welche ihren außerordentlichen Wert rechtfertigen.

Auch Straduarius hat zahlreiche Schüler herangebildet. Neben seinen Söhnen, Francesco und Omobono, sind Carlo Bergonzi (arb. von 1716—1755), Dom. Montagnana und verschiedene Angehörige der Familie Guadagnini und Gagliano die hervorragendsten. Von Carlo Bergonzi sind einige Violinen bekannt, die sowohl der Bauart wie dem Klange nach das Prädikat „ersten Ranges“ verdienen. Auch die gut erhaltenen Arbeiten der Guadagnini und Gagliano erfreuen sich einer immer zunehmenden Schätzung.

Die Bedeutung der Familie Guarnerius gipfelt in den Namen Joseph fil. Andreae (1680—1730)

Although the school of Brescia, with its principal representatives, Gaspar da Salò (1542—1609) and Giovanni Maggini (1590—1640), is generally considered the older, and as far as style is concerned, the more distinctive, of the two schools, that of Cremona can claim to have exercised a more enduring influence on the art of violin-making, and also to have developed it to its greatest perfection.

The founder of the Cremonese school, Andreas Amati (1520—1580), had two sons, Antonius (1550 to ?) and Hieronymus (?—1653), who worked together, and whose violins in respect of beautiful design and lovely form remain unsurpassed. They speak easily and have an unusually sympathetic, if not very large tone. This last requisite we find, combined for the first time with beauty of workmanship, in the instruments of the most famous member of the family, Nicholas Amati (1596—1684), a son of Hieronymus. The importance of this masters' position lies not only in the fact that he made instruments of wonderful tone himself, but that he was also a splendid teacher of his art. Among his numerous pupils we find the founders of many celebrated families of violin-makers: Andreas Guarnerius (worked from 1650 to 1695), Francesco Ruggieri (worked 1670—1720), Paolo Grancino (worked 1650—1715, and Antonio Stradivari (1670—1737), the greatest violin-maker the world has ever seen.

Well preserved instruments of Stradivari's ripest period fulfil in the highest degree all demands that could possibly be made upon a string instrument. Made of the best wood and finished with marvellous care, exquisitely designed and of noble form, the whole construction shows the master-hand of a genius. The mere sight of a Stradivari violin is sufficient to call forth the delight und admiration of the connoisseur, and its qualities rarely belie the promise given by its form. Rich brilliance of tone combined with wonderful carrying power, and possibilities in the way of tone-modulation that are practically inexhaustible, are the special characteristics which make it of such extraordinary merit.

Stradivari also taught many pupils. In addition to his sons, Francesco and Omobono, the most distinguished were Carlo Bergonzi (worked 1716—1755), Dominicus Montagnana, and various members of the Guadagnini and Gagliano families. For model and tone some of Carlo Bergonzi's violins deserve to be classed with instruments of the "first rank". Also well preserved specimens of the work of Guadagnini and Gagliano are steadily increasing in value.

The Guarnerius family reached its height in the two Josephs, Joseph the son (1680—1730), and

und Andreas' Neffen, Joseph Guarnerius del Gesù (1683—1745), so genannt wegen des I. H. S., das er seinem Namen hinzufügte, um sich von seinem Vetter zu unterscheiden. Sind schon die Violinen von Andr. Guarnerius gegenwärtig sehr gesucht, so stehen die Arbeiten seines Sohnes in noch höherem Ansehn. Von J. G. del Gesù aber sind einige Prachtexemplare vorhanden, die von Kennern den besten Leistungen Stradivaris als ebenbürtig an die Seite gestellt werden. In der Zeichnung und Form mehr an Brescianer als an Cremoneser Vorbilder erinnernd, zeichnen sie sich durch üppigen Ton aus, der eine ungemein sympathische dunkle Färbung hat. Vorzügliche Geigenmacher waren auch Peter Guarnerius von Cremona (arb. 1690—1725), ein anderer Sohn von Andreas, und Peter Guarnerius von Venedig (arb. 1730—1755), ein Sohn von Joseph fil. Andreae.

Von den Angehörigen der Familie Ruggieri, die entweder direkte Schüler von Nik. Amati gewesen sind oder seine Art nachgeahmt haben, waren Francesco „il Per“ und sein Sohn J. Baptista „il Buono“ (arb. 1700—1725) die bedeutendsten. Manche ihrer Arbeiten stehen nicht nur auf derselben Höhe, wie die ihres Lehrers und Vorbildes, sondern gehen auch unter seinem Namen. In der Familie Grancino scheint Giovanni (arb. 1696—1715), ein Sohn Paolos, der tüchtigste Geigenmacher gewesen zu sein. — Welche Beziehungen zwischen den beiden Serafins, Sanctus (arb. 1710—1740) und Georg (?—1743), und den andern Meistern des Violinbaues stattgefunden haben, ist nicht genügend aufgeklärt. Es sind aber einige Kabinettstücke von ihnen bekannt, deren sorgfältige Arbeit und Klangschönheit des höchsten Lobes würdig sind. —

Im Vergleich mit Italien haben Deutschland und Frankreich nur wenige namhafte Geigenmacher aufzuweisen. Die Violinen von Jacob Stainer (geb. 1621 zu Absam in Tirol, gest. 1683) waren bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts nicht nur sehr geschätzt, sondern galten als die besten überhaupt. Was Sauberkeit der Arbeit anlangt, sind sie in der Tat mustergültig; ihre zu starke Wölbung jedoch beeinflußt den Klang in einer Weise, die dem Tonideal der Gegenwart nicht mehr oder doch nur teilweise entspricht. Zwei Prachtgeigen von Stainer waren 1892 auf der Musik- und Theater-Ausstellung in Wien zu sehen, und eine ganz wundervolle Bratsche, nur außerordentlich groß, ist im Besitze der Familie Mendelssohn zu Berlin. Stainer gilt zwar gewöhnlich für einen Schüler N. Amatis, nach den neueren Forschungen aber scheint es zweifelhaft, ob er überhaupt jemals in Italien gewesen ist. Neben und nach Stainer sind von deutschen Geigenmachern noch einige Angehörige der Familie Klotz (Egidius, Mathias und Sebastian) in Mittenwald (Oberbayern) rühmend zu erwähnen.

Joseph the nephew (1683—1745), of Andreas. The latter was called Joseph Guarnerius del Jesu because of the I. H. S. which he placed after his name to distinguish himself from his cousin. If the violins of Andreas Guarnerius are now much in demand, those of his son are even more highly prized, while there still exist of the handiwork of Joseph Guarnerius del Jesu a few magnificent examples, which are considered by experts as worthy to be put beside Stradivari's best efforts. In design and model they suggest more of the Brescian than the Cremonese influence, and are remarkable in having a glorious tone, unusually sympathetic and "dark" in colour. Other excellent makers were Peter Guarnerius of Cremona (worked 1690—1725), another son of Andreas, and Peter Guarnerius of Venice (worked 1730—1755), a son of Joseph fil. Andreae.

Of the members of the Ruggieri family who were either directly taught by Nicholas Amati or were imitators of his style, we may mention Francesco "il Per", and his son J. Baptista "il Buono" (worked 1700—1725), as being the most important. Many of their instruments not only equal in general excellence those of their master, Nicholas Amati, but actually pass under his name. Of the Grancino family Giovanni (worked 1696—1715), a son of Paolo, seems to have been the most gifted. What relation existed between the two Seraphinos, Sanctus (worked 1710—1740) and George (?—1743), and the other masters of violin-making, has not yet been made sufficiently clear. There are, however, some fine specimens of their violins extant, the careful workmanship and beautiful tone of which deserve the highest praise.

In comparison with Italy, Germany and France have produced but few violin-makers of note. The violins by Jacob Stainer (born 1621 at Absam, Tyrol, died 1683) were until the beginning of the nineteenth century not only much valued, but even considered to be among the best. For finish and workmanship they are undoubtedly masterpieces, but the high model which Stainer affected rarely produces that ideal quality of tone so beloved by the violinist of our day. Two splendid violins by Stainer were displayed at the Musical and Theatrical Exhibition held at Vienna in 1892, and a fine viola of extraordinary size is in the possession of the Mendelssohn family in Berlin. Stainer is generally believed to have been a pupil of Nicholas Amati, but it is very doubtful, according to the latest researches, if he ever was in Italy at all. Of German makers belonging to Stainer's period and later, the members of the Klotz family (Egidius, Mathias, and Sebastian) of Mittenwald, (Upper Bavaria) may be mentioned in terms of praise. It is they who were the originators of the still flourishing violin trade of Mittenwald, a place which, with Markneukirchen in Vogtland, Saxony,

Auf sie ist die an diesem Orte jetzt noch blühende Geigenindustrie zurückzuführen, die, ähnlich der von Markneukirchen im sächsischen Vogtlande und Mirecourt in den französischen Vogesen, den Weltmarkt mit billigen Streichinstrumenten versorgt. —

Unter den französischen Geigenbauern ist ohne Frage Nikolaus Lupot (1758—1824) der hervorragendste; ihm zunächst kommt Jean Baptiste Vuillaume (1798—1875). Beider Arbeiten zeichnen sich durch sorgfältig ausgewähltes Material und raffinierte Nachahmung der großen Italiener, besonders Stradivaris, aus. Bei aller Anerkennung aber, die man ihren geschickt ausgeführten Kopien zollen muß, fehlt ihnen doch das Entscheidende: der poetische Klangreiz italienischer Meistergeigen.

Dagegen hat Frankreich für das künstlerische Handwerkszeug des Geigers insofern eine besondere Bedeutung, als drei Franzosen unter den Bogenmachern aller Länder den ersten Rang einnehmen: François Tourte (1747—1835), François Lupot (1797—1837) und Dom. Peccate (1810—1874). In Deutschland erfreuen sich die Bogen von Knopf, in England die von Dodd und Tubbs hoher Anerkennung. —

and Mirecourt in Vosges, France, supplies the markets of the world with cheap string instruments.

The most important among French violin-makers is undoubtedly Nicholas Lupot (1758—1824); next to him comes Jean Baptist Vuillaume (1798—1875). Both of these workers distinguished themselves by their careful choice of material and their clever imitation of the great Italians, especially of Stradivari. But though all credit is due to them for their skilfully executed copies, it must be owned that these fail in the most distinctive feature of their originals, namely, the poetic tone-charm of the best Italian instruments.

On the other hand, in regard to the making of bows, France takes an especially high position, the three most eminent makers in the world having been Frenchmen. These were, François Tourte (1747 to 1835), François Lupot (1797—1837), and Dominique Peccate (1810—1874). In Germany, Knopf, and in England, Dodd and T. Tubbs, are also recognised as fine bow-makers.

Die ältesten Nachrichten über die praktische Verwendung der Violine reichen bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts zurück. Während sie sich bei der Volksmusik ihre Stellung als führendes Orchesterinstrument schon früher errungen haben dürfte, fiel ihr in der Kirchenmusik jener Zeit hauptsächlich die Aufgabe zu, die hohen Stimmlagen des Chores zu stützen. Noch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein war die Besetzung des Orchesters bei Chorsätzen mit Instrumentalbegleitung in das Belieben des Dirigenten gestellt, und Stücke, die mit der Bemerkung „buone da cantare e suonare“ (gut zum Singen und Spielen) versehen sind, gehören nicht zu den Seltenheiten. Der venezianische Tonmeister Giovanni Gabrieli (1557—1612) scheint der erste gewesen zu sein, der in seinen Partituren genauere Anweisungen über die Wahl der zu verwendenden Instrumente gegeben hat. In Claudio Monteverdes Oper „Orpheus“, die 1608 herauskam, unternimmt die Violine anscheinend zum erstenmal den schüchternen Versuch zur späteren Führerschaft im Orchester. Das älteste auf uns gekommene Tonstück für die Violine als Soloinstrument, die von B. Marini komponierte „Romanesca“, ist 1620 zu Venedig im Druck erschienen.

Hatte man sich in den Anfangsstadien des Violinspiels naturgemäß auf die erste Lage beschränkt, so finden wir in den vom „Kurfürstl. Sächs. Violisten“ Carolo Farina von Mantua 1627 zu Dresden herausgegebenen Kompositionen nicht nur die Anwendung der 3. Lage, schüchterne Versuche zu Doppelgriffen und den erstmaligen Gebrauch der G-Saite für kleine Gänge, sondern auch

Our knowledge regarding the practical use of the violin goes back to the middle of the sixteenth century. Although it had probably attained, at an earlier date, a leading position as an orchestral instrument in connection with folk-music, it was not until the period mentioned that the violin was taken up by the Church as a support for the high voice parts of the choir. In the case of choral music with instrumental accompaniment, the appointing of the orchestra was left to the discretion of the conductor, and pieces with the remark, „buone da cantare e suonare“ (suitable for singing and playing) are by no means rare. The Venetian master, Giovanni Gabrieli (1557—1612), seems to have been the first to give exact directions in his partitures as to the choice of the instruments and the manner of their employment. In Claudio Monteverde's opera, "Orpheus", which appeared in 1608, the violins apparently took the first hesitating steps towards the leading position which they occupy in the orchestra of to-day. The earliest composition for the violin as a solo instrument which has come down to us, is B. Marini's "Romanesca", printed at Venice in 1620.

It is only natural that the earliest attempts in violin-playing should be confined to the first position; but in the compositions of Carlo Farina of Mantua, published at Dresden in 1627, we find not only the use of the third position, timid attempts at double-stopping, and the G string employed for the first time in short passages; but also the fantastic idea of trying to imitate the voices of animals by means of certain

schon den absonderlichen Einfall, Tierstimmen durch gewisse geigerische Manipulationen nachzuahmen. Können diese Spielereien auch keinerlei künstlerischen Wert beanspruchen, so haben sie doch dazu beigetragen, die Geigentechnik zu fördern, den Umfang des Instrumentes zu erweitern und seine Ausdrucksfähigkeit zu steigern. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts finden wir bei T. Merulo die ersten Oktavengänge und bei Uccelini zur selben Zeit Figuren, die bis zur 6. Lage hinaufreichen, das Gebiet der Violine also schon auf volle drei Oktaven ausdehnen.

Diese technischen Errungenschaften bilden den rechtzeitig bestellten Acker, dem die nun folgenden Meister ihre künstlerische Saat anvertrauen konnten. Wir müssen uns hier darauf beschränken, nur solche Namen anzuführen, deren Inhaber durch ihre Werke oder die von ihnen begründeten Schulen einen dauernden Einfluß auf die Entwickelung des Violinspiels gewonnen haben. Aus jener frühesten Zeit kunstgemäßer Behandlung der Geige kommen vor allem drei Männer in Betracht: Corelli, Tartini und Vivaldi.

Arcangelo Corelli (1653—1713), der ehrwürdige Begründer der römischen Geigerschule, war nicht nur ein großer ausübender Tonkünstler, den die Zeitgenossen den „Meister der Meister" nannten; er hat durch seine Kompositionen (Sonaten und Concerti grossi) auch einen epochemachenden Einfluß auf die Formen der Instrumentalmusik überhaupt ausgeübt. Seine „Follia d'Espagne" die heute noch manches Konzertprogramm ziert, ragt wie ein Markstein aus grauer Vorzeit in die Gegenwart hinein.

Giuseppe Tartini (1692—1770), der Stifter der Paduaner Geigerschule, war von den alten Meistern der Violine entschieden der genialste und vielseitigste. Seine Sonate „Der Teufelstriller" ist ein Kunstwerk ersten Ranges, das neben der Bachschen Ciaconna einen Höhepunkt der Violinliteratur bezeichnet. Noch viele andere Kompositionen Tartinis haben ihre Lebensfähigkeit bis auf unsere Tage bewahrt und sind köstliche Bildungsmittel für Stil und Vortrag. Tartini war auch ein hervorragender Musiktheoretiker.

Antonio Vivaldi (?—1743), der Hauptvertreter der venezianischen Geigerschule, erweckt unser Interesse nicht allein durch seine große Produktivität (er hat über 100 Violinkonzerte geschrieben), sondern speziell noch dadurch, daß G. B. Somis (1676—1763) sein Schüler war. Dieser hatte vorher auch den Unterricht Corellis genossen, also die Lehren der venezianischen und römischen Schule in sich aufgenommen. Erwägen wir ferner, daß Somis' bedeutendster Schüler, Gaetano Pugnani (1727—1803), auch der Unterweisung Tartinis teilhaftig geworden war, so ergiebt sich die für die Folge so überaus wichtige Erscheinung, daß Pugnani,

violinistic manipulations. Such childish tricks cannot of course claim to be of any artistic value in themselves, but they no doubt assisted in the advancement of violin-technique, in increasing the compass of the instrument, and in enhancing its powers of expression. About the middle of the seventeenth century we find T. Merulo using octaves, and at the same period Uccelini writing passages which reach to the sixth position, thereby extending the compass of the violin to fully three octaves.

Such achievements in the realm of technique may be looked upon as the preparation of the field in which subsequent masters could confidently sow the seed of their art. We must limit ourselves to the mention of those musicians who, either by their works or by the schools which they founded, have had a lasting influence on the development of violin-playing. In the first period of the artistic treatment of the violin three men, above all others, come into consideration, namely, Corelli, Tartini, and Vivaldi.

Arcangelo Corelli (1653—1713), to whom honour is due as the founder of the Roman school of violin-playing, was not only a great executive artist, and known to his contemporaries as the "Master of masters", but has also exercised, through his compositions, an epoch-making influence on the form of instrumental music in general. Many a modern concert programme is adorned by his "Follia d'Espagna", which still stands, like a landmark of the dim past, pointing out the way to the present.

Giuseppe Tartini (1692—1770), the founder of the school of Padua, was undoubtedly the most gifted and versatile of the old Italian masters of the violin. His sonata, "Il Trillo del Diavolo", is an artistic masterpiece, which, with the "Chaconne" by Bach, indicates one of the highest points as yet reached in the progress of violin-literature. Many other compositions by Tartini have retained their charm and freshness down to the present time, and are invaluable to the student in his study of style and delivery.

Antonio Vivaldi (?—1743), the principal exponent of the Venetian school of violin-playing, awakens our interest not only by his untiring productiveness in composition (he wrote over one hundred violin concertos), but especially because of his having been the teacher of G. B. Somis (1676—1763). Somis was also a pupil of Corelli, and therefore drank at the fountain of both the Roman and the Venetian schools. An interesting and important fact is, that Gaetano Pugnani (1727—1803), the chief representative of the Piedmontese school, was not only Somis' greatest pupil, but had also received instruction from Tartini, thus uniting in himself the influence of the three most famous

der Hauptrepräsentant des piemontesischen Geigenspiels (Turin), die Einflüsse der drei wichtigsten Schulen Italiens in sich vereinigte. Neben diesen führenden Meistern sind von italienischen Klassikern der Geige noch zu nennen: Francesco Maria Veracini (1685—1750), dessen Spiel- und Vortragsweise auf Tartini vorbildlich gewirkt hat, und des letzteren Schüler Pietro Nardini (1722—1793), der sich durch eine wundervolle Tongebung ausgezeichnet haben soll. Beide haben uns schöne und geschmackvolle Kompositionen für die Violine hinterlassen, deren manche auch heute noch gern im Konzertsaal gehört werden. Ein weiterer Schüler Tartinis war Domenico Ferrari (?—1780), der auf den Mitbegründer der alten Wiener Geigenschule, Carl von Dittersdorf (1739—1799), einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt hat. Aus der altitalienischen Schule hervorgegangen ist ferner der Franzose Jean Marie Leclair (1687 oder 97 bis 1764), ein Schüler von Somis. Sowohl als ausübender Künstler wie als der Schöpfer einer stattlichen Reihe gehaltvoller und geistreicher Werke darf er für seine Heimat eine ähnliche Bedeutung beanspruchen, wie Tartini für Italien.

Der geniale Jean Baptist Viotti (1753—1824?), ein Schület Pugnanis, verpflanzte die Traditionen der italienischen Klassiker nach Paris und erhob durch sein vorbildliches Wirken daselbst die französische Hauptstadt auf Jahrzehnte hinaus zum geigerischen Brennpunkt der Welt. Man kann Viotti den eigentlichen Vater des modernen Violinspiels nennen; nicht nur in seiner Eigenschaft als außerordentlicher Geigenkünstler, sondern mehr noch durch die Wirkung, die seine Behandlung des Instrumentes auf die schaffenden Meister seiner und der darauffolgenden Epoche ausgeübt hat. Unter seinen 29 Konzerten ist das 22. (Amoll) ein wahres Kabinettstück in musikalischer und geigerischer Hinsicht.

Pierre Rode (1774—1830), der Lieblingsschüler Viottis, hat die Kunst seines Lehrers in vornehmster Weise fortentwickelt und uns eine Reihe von Violinkonzerten hinterlassen, die seinem Geschmack und Stilgefühl das beredteste Zeugnis ausstellen. Was aber Rodes Namen am längsten erhalten wird, das sind seine Capricen in allen Tonarten, ohne Frage das feinsinnigste Studienwerk der gesamten Geigenliteratur.

Joseph Boehm (1795—1876) ein Schüler Rodes, brachte die italienisch-französischen Überberlieferungen nach Wien und übte daselbst eine Reihe von Jahren ein ungemein segensreiches Lehramt aus. Sein unvergänglicher Ruhm besteht darin, daß er neben einer großen Anzahl hervorragender Geiger die beiden größten neueren Meister des Violinspiels ausgebildet hat: Ernst und Joachim.

Heinr. Wilh. Ernst (1814—1865), eine Künstlernatur von seltener Vornehmheit, war einer der genialsten Vertreter des Virtuosentums nobler

schools of violin-playing in Italy. In addition to these leading names, the following should also be mentioned as of high standing among the old Italian masters. Francesco Maria Veracini (1685—1750), whose playing and style served as a model to Tartini, and the latter's pupil, Pietro Nardini (1722—1793), celebrated for his beauty of tone. Both of these have bequeathed to us a number of beautiful and graceful compositions, of which many are still listened to with enjoyment in the concert-room. Domenico Ferrari (?—1780), a pupil of Tartini, exercised considerable influence on the founder of the old Viennese school, Carl von Dittersdorf (1739—1799). Another direct issue of the old Italian school of violinists was Jean Marie Leclair (1687 or 1697—1764), a French pupil of Somis. Being a great executive artist as well as the composer of a long list of precious and beautiful works, Leclair can claim the same position in his own country as that held by Tartini in Italy.

Jean Baptist Viotti (1753—1824?), the gifted pupil of Pugnani transplanted the traditions of the great Italian masters to Paris, and through his exemplary work hastened by several decades the development of the French capital as a world centre of violin culture. Viotti may well be called the father of modern violin-playing, not only because of his extraordinary powers as an executant, but still more on account of the effect which his treatment of the instrument had on the creative masters of his own period and that immediately following. Of his twenty-nine concertos the 22nd in A minor is a perfect gem in every respect, whether musical or violinistic.

Pierre Rode (1774—1830), the favourite pupil of Viotti, most nobly developed his teacher's art. He has left behind a number of violin concertos which fully testify to the excellence of his style and taste. But that which will do most to keep the memory of Rode green is the work called "Caprices" in all keys; these are without doubt the finest studies in all the literature of the violin.

Joseph Boehm (1795—1876), a pupil of Rode, brought the traditions of the Franco-Italian school to Vienna, where he did splendid work as a teacher for many years. He has won imperishable renown as the teacher of the two greatest violinists of modern times, Ernst and Joachim.

Heinrich Wilhelm Ernst (1814—1865), an artist of rare eminence, was one of the most gifted interpreters of difficult music that ever lived. The possessor

Richtung. Im Besitze einer universellen Technik der linken Hand sowie des rechten Armes, verstand er auf der Geige zu singen, wie vielleicht kein Zweiter vor und nach ihm. Seine Kompositionen, die zu den schwierigsten für die Violine gehören, lassen zwar darauf schließen, daß ihm die Virtuosität im Grunde näher stand als das spezifische Musikertum; immerhin aber eignet ihnen in den gesanglichen Partien ein vornehmes Pathos, das bei guter Ausführung auch tiefere musikalische Regungen auszulösen imstande ist. Wie Rodes Geigentechnik mustergültig für ihre Zeit genannt werden muß, so darf man die Ernsts als die geschmackvollste und eleganteste der modernen Richtung bezeichnen. Beide Behandlungsarten sind aus dem ureigensten Wesen des Instrumentes hervorgegangen, und deshalb stets wohlklingend. Ernst hat auch in der Wiedergabe klassischer Kammermusik Hervorragendes geleistet; so soll er das Emoll-Quartett op. 59 von Beethoven unvergleichlich schön und empfindungsvoll vorgetragen haben.

Über Joseph Joachim's künstlerisches Wirken gibt das Buch von Andr. Moser: „Joseph Joachim; Ein Lebensbild" (Berlin, Behr's Verlag) näheren Aufschluß.

Nicolo Paganini (1782—1840), der berühmteste und glänzendste aller Violinvirtuosen, hat keine ausgesprochenen Beziehungen zu einer bestimmten Schule gehabt, und auch keine gebildet. Einer jener genialen Ausnahmemenschen, deren sprungweise Entwicklung jeder Erfahrung widerspricht, hat er in sinnraubender Schnelligkeit die steile Höhe erklommen, auf der er nun einsam thront. Man kann ihn auch mit einem Phänomen vergleichen, das plötzlich auftaucht, die Welt zu ekstatischer Bewunderung hinreißt und wieder verschwindet, bevor sie noch über das Wahrgenommene zur Besinnung gelangt ist. Die Spur von seinen Erdentagen wird aber nicht vergehen: hat er doch das Violinspiel in technischer Hinsicht zu einer Leistungsfähigkeit gesteigert; deren Zunahme kaum denkbar ist. Der dämonische Zauber, den dieser „Hexenmeister" auf die verblüfften Zeitgenossen ausgeübt hat, wird vor allem dadurch erklärlich, daß er gewissermaßen mit einem Ruck vollbrachte, wozu unter normalen Verhältnissen die Arbeit von Generationen nötig gewesen wäre. — Sind seine Kompositionen für den Konzertsaal nur auf brillanten Effekt berechnet, so hat er uns in den „24 Caprices" ein Werk hinterlassen, das in der Violinliteratur eine ebenso exzeptionelle Stellung einnimmt, wie ihr Schöpfer unter den Virtuosen aller Zeiten. Nicht nur hat er in denselben niedergelegt, was der Geige an unerhörten Schwierigkeiten abgerungen werden kann, sondern es ist zugleich in einer musikalisch so geistvollen und erfindungsreichen Art geschehen, daß Männer

of a phenomenal technique, he understood how to make the violin sing in a way which has perhaps never been equalled before or since. His compositions belong to the most difficult as yet written for the violin, and seem to indicate that the virtuoso was stronger in him than the musician as such; yet his cantabile passages display a noble pathos, and are capable, when well performed, of exciting deep musical emotion. Just as Rode's technique was representative of his period, so may that of Ernst now be regarded as the model of all that is refined and elegant in modern violin-playing. The method of each artist is founded on the peculiar character of the instrument, and is therefore always gratifying to the ear. In his rendering of classical chamber-music Ernst was truly great. He is said to have played Beethoven's E minor quartet op. 59, with unrivalled beauty of tone and depth of feeling.

For further particulars regarding Joachim's artistic career, consult: "Joseph Joachim" by Andr. Moser; translated by Lilla Durham (London, Philip Welby).

Nicolo Paganini (1782—1840), the most brilliant and famous of all violin virtuosi, had no pronounced connection with any distinct school, nor did he found one. One of these exceptional geniuses, the rapidity of whose development seems to defy all law and all experience, he rose with startling swiftness to that towering pinnacle where he still sits enthroned in his loneliness. He may be compared to some extraordinary phenomenon which suddenly becomes visible, throws the world into an ecstasy of admiration and astonishment, then vanishes before we can recover our senses. The traces of his days upon this earth, however, are ineffaceable. He it was who raised the standard of violin-playing, as far as technique is concerned, to a height which it seems impossible to increase. The demoniacal enchantment that this veritable wizard seems to have cast over his bewildered contemporaries is chiefly explicable by the fact, that what is usually the work of generations was accomplished by this man at a single leap. Although his compositions for concert use seem to have been written chiefly with a view to brilliant effect, in his 24 Caprices he has left us a work which occupies in violin literature the same exceptional position as its creator does among the virtuosi of all times. Not only has he demonstrated what can be achieved on the violin in the way of unheard of difficulties, but he has done so with such richness of musical imagination and inventive genius, that men like Schumann, Liszt, and Brahms have felt his stimulous to make arrangements of his compositions, and thus to the creation of important works.

wie Schumann, Liszt und Brahms dadurch zu Bearbeitungen und bedeutsamen Schöpfungen angeregt worden sind.

Von direkter Lehre abgesehen, hat Viotti auch durch sein vorbildliches Wirken einen großen Einfluß auf die geigenden Zeitgenossen ausgeübt. So besonders auf seinen Freund Pierre Baillot (1771 bis 1842), der nach dem Zeugnis Mendelssohns ein ganz eminenter Quartettspieler gewesen sein und sich durch eine erstaunlich farbenreiche Tongebung hervorgetan haben soll. Sein bedeutendster Schüler ist F. A. Habeneck (1789–1849), der unter R. Kreutzers Direktion Konzertmeister an der großen Oper war und später als Dirigent den Weltruf der Pariser Konservatoriums-Konzerte begründete. D. Alard (1815—1888) und Hub. Léonard (1819—1890) nannten sich seine Schüler. Abgesehen von der Rangstellung, welche die beiden Letztgenannten als Solisten eingenommen haben, muß ihrer auch als Herausgebern klassischer Violinmusik und vorzüglichen Lehrkräften mit besonderer Anerkennung gedacht werden. Alards berühmtester Schüler ist Pablo de Sarasate (1844), dessen anmutige Spielweise und bestrickende Tongebung so viel Bewunderung erregt haben; und Léonards Lehre scheint in dem hoffnungsvollen Henri Marteau (1874) ihre schönsten Früchte zeitigen zu wollen.

Bis zu einem gewissen Grade ist auch Ch. de Bériot (1802—1870) durch Viotti beeinflußt; wenigstens soll er als vorübergehender Schüler Baillots dem Altmeister öfters vorgespielt haben. Bériots eigentliche Vorbilder scheinen aber seine Gattin, die berühmte Sängerin Malibran, und Paganini gewesen zu sein; der Einwirkung nicht zu vergessen, die seine ganze Behandlungsweise der Geige überdies noch durch Rossini, Bellini und Donizetti erfahren hat. Daher der naive Grundton seiner Melodik von romanisch-volkstümlichem Gepräge einerseits, und andererseits ein handliches Passagenwerk, das kaum jemals sehr hohe Anforderungen an die Technik stellt und doch äußerst wirksam und wohlklingend ist. Musikalisch etwas dürftig und für den Konzertsaal veraltet, eignen sich Bériots Kompositionen vortrefflich zur Einführung des Schülers in die moderne Virtuosität. In seinen Studienwerken jedoch erweist sich Bériot als ein überaus einsichtiger Pädagoge, und in der „Ecole transcendante du Violon" zudem als gründlicher Musiker, der seiner Aufgabe mit voller Hingabe gerecht zu werden versucht.

Darf man Bériot den Begründer der jüngeren belgischen Geigerschule nennen, so war sein Schüler Henri Vieuxtemps (1820—1881) deren bedeutsamster Vertreter. Großes technisches Können bei schwunghafter Bogenführung, kühne Entschlossenheit und strahlende Tongebung waren die Hauptmerkmale seines Spiels, das durch ein namhaftes Kompositionstalent ergänzt wurde. Das, was man

Apart from his direct teaching Viotti, by the force of his ideals, seems to have exercised a great influence on his violin-playing contemporaries. This was especially the case with his friend Pierre Baillot (1771 to 1842) who, according to Mendelssohn, must have been an eminent quartet player, remarkable for the astonishing versatility and richness of his tone. His most important pupil was F. A. Habeneck (1789—1849), who under R. Kreutzer's direction, was leader of the Grand Opera, and who afterwards, as conductor, established the fame of the Paris Conservatoire concerts. D. Alard (1815—1888) and Hubert Léonard (1819—1890) were his pupils. Apart from the rank taken by these two last mentioned players as soloists, they deserve special commendation as the editors of much valuable classical violin music, and also as excellent teachers. Alard's most celebrated pupil is Pablo de Sarasate (1844), whose graceful style of playing and enchanting tone still excite so much admiration. In Henri Marteau (1874), Léonard's teaching gives promise of its fairest fruit.

Up to a certain point Charles de Bériot (1802 to 1870) was also influenced by Viotti; at least he is said to have frequently played before the old master during the time he was a pupil of Baillot. But de Bériot's real models were Paganini and his own wife, the celebrated singer Malibran, not to speak of Rossini, Bellini, and Donizetti, whose influence is seen in his whole manner of treating the violin. Hence the naïve key-note of his melody, so full of the popular character of the Latin race-hence also those well written passages which so rarely make any great demands on de executant's powers, and which yet sound so pleasing and effective. Musically speaking somewhat deficient, and too old-fashioned for present day concert use, de Bériot's compositions nevertheless form for the pupil an excellent preliminary study to modern virtuoso playing. In his studies and other works for teaching purposes he moreover proves himself not only to be a master of much insight, but also, in his "Ecole Transcendante du Violon", a truly earnest musician, endeavouring to fulfil his task to his utmost ability.

If de Bériot may be called the founder of the younger Belgian school of violinists, his pupil Henri Vieuxtemps (1820—1881) must be considered as its greatest representative. Great technical ability, perfect mastery of the bow, boldness, resolution, and brilliance of tone, were the chief characteristics of his playing, which was supplemented by a considerable talent for composition. What is often termed French pathos could

französisches Pathos zu nennen pflegt, dürfte kaum irgendwo einen so prägnanten Ausdruck gefunden haben, wie in den Konzerten und Fantasien dieses Meisters; er verstand sich überdies auf eine effektvolle Behandlung der Geige, die manchmal an Paganini erinnert. Freilich finden sich in Vieuxtemps' Kompositionen oft auch Passagen vor, die bei Verwendung billigster Mittel zwar der Wirkung auf die Menge sicher sind, feiner organisierte Naturen aber wegen der Häßlichkeit ihres Klanges abstoßen. Zu solchen Banalitäten gehören u. a. die dreistimmigen Folgen verminderter Sept-Akkorde im Finale seines Dmoll-Konzertes. Daß Vieuxtemps auch wahrhaft Schönes zu schaffen vermochte, beweist die seiner Polonaise als Einleitung dienende Ballade. Sie ist ein Kabinettstück ihrer Gattung.

Von weiteren Schülern de Bériots sind noch namhaft zu machen: J. Monasterio (1836—1903) und Emile Sauret (1852). Ersterer hat sich um die Pflege der Kammermusik in seiner spanischen Heimat verdient gemacht und war ein trefflicher Lehrer; letzterer ist ein temperamentvoller Bravourgeiger, der die größten Schwierigkeiten spielend bewältigt. —

hardly find better expression anywhere than in the concertos and fantasias of this master. In addition to this he understood how to produce effects which often remind one of Paganini. It must be admitted that there sometimes occur in Vieuxtemps' compositions passages in which cheap means are used to attract the applause of the multitude, and which are extremely repellant to listeners of higher musical culture, such for instance, as the passage containing the three successive chords of the diminished seventh, in the D minor concerto. But that Vieuxtemps also knew how to write something truly beautiful is proved by the Ballade which serves as introduction to his Polonaise. This is a perfect gem of its kind.

Of further pupils of de Bériot's may be mentioned J. Monasterio (1836—1903) and Emile Sauret (1852). The first of these dedicated his time to the advancement of chamber-music in his Spanish home and was an excellent teacher; the second is a splendid player of spirit and temperament, who surmounts the greatest difficulties with apparent ease.

Um für Deutschlands Anteil an der Entwicklung des Violinspieles den richtigen Maßstab zu gewinnen, müssen drei Momente in Erwägung gezogen werden: Erstens die zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien bereits in hoher Blüte befindliche Kunst des Geigenbaues, die mit den Fortschritten der technischen Behandlung des Instrumentes in steter Wechselwirkung stand. Zweitens, daß, als in Italien die Vorarbeiten zur kunstgemäßen Pflege des Violinspieles im Gange waren, Deutschland durch die Greuel des Dreißigjährigen Krieges verwüstet wurde. Drittens, daß an Deutschlands Fürstenhöfen — und nur diese kommen hier in Betracht — von jeher italienische Sänger und Instrumentalisten bevorzugte Stellungen einnahmen, die in vielen Fällen auch dann noch einheimischen Kräften verschlossen blieben, wenn sie Gleiches, ja selbst Besseres leisteten, als die Fremden. Wenn also von „deutscher" Kunst des Violinspiels die Rede ist, so darf nicht vergessen werden, daß diese in jener Zeit fast ausschließlich auf italienische Lehrer und Vorbilder zurückzuführen ist. In welch selbständiger Weise aber der deutsche Geist das vom Ausland Empfangene später verarbeitet und umgewertet hat, dafür sind J. S. Bachs Sonaten und Suiten für Violine allein der großartigste Beleg! Ferner: mit der Entwickelung der Instrumentalmusik, die in den deutschen Klassikern ihren höchsten Ausdruck gefunden hat, suchten die deutschen Geiger in allmählich Abkehr vom spezifischen Virtuosentum ihre Hauptbetätigung in der Pflege der Kammermusik einerseits, in ihrem Wirken als Konzert-

In order to form a correct judgment as to Germany's part in the development of violin-playing, three factors have to be taken into consideration. First, the art of violin-making, which was already at its greatest perfection in Italy about the beginning of the seventeenth century, and which has always gone hand in hand with the progress of the technical treatment of the instrument. Secondly, that at the time when artistic violin-playing was being carefully fostered in Italy, Germany was laid waste by the horrors of the Thirty Years War. Thirdly, that in Germany's ducal courts — and these alone come here into consideration — all the important posts were filled by Italian singers and instrumentalists, in many cases to the exclusion of native talent, even when that was equal, nay, sometimes superior, to that of the foreigner. In alluding, therefore, to "German" art in violin-playing, it must not be forgotten that this was at that period almost entirely derived from Italian sources. But of the independence with which German genius, at a later date, assimilated and turned to account that which it had received from abroad, ample proof is to be found in the sonatas and suites for solo-violin by J. S. Bach. Moreover, during the development of instrumental music, which found its highest expression in the great German masters, German violinists, driven forcibly from the field of specific virtuosoship, devoted their chief energies to the cultivation of chamber music on the one side, and on the other, to their work as leaders of standing orchestras. Little by little matters have so adjusted themselves, that at the present time we have the Latin races producing on the whole more numerous and more brilliant virtuosi, and the Germanic

meister ständiger Orchester andererseits. Nach und nach hat sich die Sachlage so verschoben, daß gegenwärtig die romanischen Länder in ihrer Gesamtheit vielleicht mehr und glänzendere Virtuosenerscheinungen stellen, die germanischen dafür aber bessere Musiker und ernstere Künstler. Eine ähnliche Umwandlung — nur weit ausgeprägter — hat sich auch auf dem Gebiete der schaffenden Tonkunst vollzogen: Die Anfänge und Formen der Instrumentalmusik wurzeln zwar in Italien; ihre Fortentwicklung aber zu ungeahnter Höhe und die Erfüllung der überkommenen Gefäße mit dem tiefsten Gehalt, das haben deutsche Musiker vollbracht!

races giving us better musicians and more serious artists. A similar change, even more deeply marked, has been consummated in the domain of creative musical art. It was certainly in Italy that instrumental music in its various forms first originated, but it was German musicians who accomplished the task of developing these forms to unthought of heights, and who filled the moulds delivered to them with their deepest contents.

Den Reigen der deutschen Violinspieler mögen Thomas Baltzar (?—1663), Franz Biber (1638 bis 1698), Joh. Jak. Walther (1650—?) und Nik. Adam Strungk (1640—1700) eröffnen. Über ihren künstlerischen Werdegang besitzen wir zwar nur wenig zuverlässige Nachrichten; aus einigen Stücken von Biber geht aber doch hervor, daß ihr technisches Können schon ein beträchtliches gewesen sein muß. Strungk wenigstens durfte sich sogar der bewundernden Anerkennung eines Corelli rühmen, der ihn im Gegensatz zu seinem eigenen Vornamen (Arcangelo) einen — archidiavolo (Erzteufel) genannt haben soll.

The list of German violinists may be opened with Thomas Baltzar (?—1663), Franz Biber (1638 to 1698), Joh. Jak. Walther (1650—?), and Nik. Adam Strungk (1640—1700). It is true that we possess but little reliable information concerning the artistic career of these musicians, but from some of Biber's compositions we can see that their technique even then must have been considerable. Strungk at least could boast of having aroused the admiration of a Corelli, who is said to have called him "Archidiavolo" (Archdevil) in contradistinction to his own name, Archangel (Arcangelo).

Der hervorragendste deutsche Geiger zu Lebzeiten J. S. Bachs war entschieden J. G. Pisendel (1687—1755), der lange Jahre am Hof zu Dresden eine segensreiche Tätigkeit als Solospieler, Lehrer und Konzertmeister entfaltete. In letzterer Eigenschaft scheint er der erste gewesen zu sein, der sich der Mühe unterzog, die Orchesterstimmen der Streicher so genau zu bezeichnen, daß es, wie Gerber berichtet, schien, „als ob die Arme der Violinisten durch einen verborgenen Mechanismus alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden". Pisendels Werdegang und Künstlertum machen uns die Anregungen und Einflüsse so recht anschaulich, welche Deutschland zu jener Zeit vom Ausland erfahren hat. In seiner Jugend am Ansbacher Hofe von Pistocchi im Gesang und von Torelli im Violinspiel erzogen, unternahm er als kursächsischer Konzertmeister noch eine Studienreise nach Venedig, um bei Vivaldi italienische Kunst und Vortragsweise an der Quelle kennen zu lernen. Ähnlich verhält es sich mit Joh. Gottl. Graun, der nach beendigter Lehrzeit bei Pisendel nach Padua ging, um Schüler von Tartini zu werden. Graun erweckt unser Interesse besonders dadurch, daß er auf den ausgezeichneten Berliner Meister Franz Benda (1709—1786) vorbildlich gewirkt hat. Von ihm sagte der Geiger Salomon: „Wenn Benda, so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, die ewige Weisheit rede vom Himmel herab."

The most famous German violinist during J. S. Bach's lifetime was decidedly J. G. Pisendel (1687—1755), who was attached to the court of Dresden for many years as solo-player, teacher, and conductor. In this last capacity he was apparently the first to take the trouble to see that the orchestral parts for the strings were provided with proper marks of bowing. According to Gerber the effect was "as though the bow-arms of the violinists were kept in uniform movement by some hidden mechanism". Pisendel's artistic career gives us some insight into the foreign customs and influences to which that period was subject. While still a youth at the court of Ansbach, Pisendel received tuition in singing from Pistocchi and in violin-playing from Torelli, and afterwards undertook a journey to Venice in order to make himself acquainted with the principles of Italian art at the fountainhead, by studying under Vivaldi. Similarly, Joh. Gottl. Graun, after finishing a course of study under Pisendel, went to Padua to become the pupil of Tartini. Graun especially awakens our interest on account of the influence he had on the distinguished master, Franz Benda of Berlin (1709 to 1786). The violinist Salomon used to say of him: "When Benda plays, Heaven seems to open, and we hear the voice of Eternal Wisdom".

Eigentlich deutsches Violinspiel, d. h. solches, bei dem sich die Einwirkungen des Auslandes

Genuine German art in violin-playing, i. e. that in which little or no foreign influence is to be traced,

nicht nachweisen lassen oder kaum zu spüren sind, besitzen wir erst durch die Mannheimer Schule, deren Stifter J. C. Stamitz (1717—1757), J. Fraenzl (1734—1803) und Christian Danner (1745—1816) waren. Von ersterem und seinem Sohn Anton (1753—?) kommen wir auf Rud. Kreutzer; vom zweiten über F. W. Pixis (1786—1842) auf M. Mildner (1812—1865), den Lehrer Ferd. Laubs; und von Danner über J. F. Eck (1766—1810) und seinen Bruder Franz (1774—1804) auf Louis Spohr. Ein anderer hervorragender Schüler von J. C. Stamitz war Christian Cannabich (1731—1798), der als Konzertmeister der Mannheimer Kapelle deren Weltruf begründete.

Wie Viotti die alt-italienischen Traditionen nach Paris verpflanzt hat, so ergänzte Rudolf Kreutzer (1766—1831) durch die Einflüsse der Mannheimer Schule das Violinspiel in der französischen Hauptstadt zu jener kosmopolitischen Vielseitigkeit, die um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Rühmen Kreutzers Zeitgenossen an seinem Spiel die feurige Kühnheit im Allegro und die wohltuende Wärme seiner Cantilene, so schätzt man ihn heutzutage vor allem als den Schöpfer eines unübertroffenen Studienwerkes. Seine 42 Etüden sind für jeden Geiger, der höhere Ziele vor Augen hat, das unentbehrliche technische Rüstzeug. Kreutzer war aber nicht nur ein scharfsinniger Pädagoge, sondern wie aus den meisten Etüden und vielen seiner Konzerte hervorgeht, zugleich ein geschmackvoller und außerordentlich tüchtiger Musiker.

In Louis Spohr (1784—1859) schätzen wir den Großmeister vaterländischer Geigenkunst und zugleich einen hervorragenden Komponisten des 19. Jahrhunderts. Wenn, mit Spitta zu reden, „unsere Zeit wenig geeignet ist, den Wert eines Musikers wie Spohr lebendig zu empfinden," so mag das in bezug auf sein schöpferisches Wirken im ganzen richtig sein. In Hinsicht auf die Violine aber ist Spohr eine epochemachende Erscheinung, von der überall da mit abgezogenem Hut gesprochen wird, wo die Fähigkeit, eine Individualität würdig und gerecht zu beurteilen, noch unverloren ist. Spohrs bleibendes Verdienst ist es, das Ausdrucksgebiet der Violine durch Erschließung und Pflege des poetisch-romantischen Elements bereichert zu haben. Es gibt kaum einen zweiten Meister, der die Vorzüge der Geige als Gesanginstrumentes zu so edler Geltung gebracht hätte wie Spohr. Manche seiner getragenen Sätze, denen ein gewisser elegischer Zug eignet, strömen bei künstlerischer Wiedergabe einen Wohllaut aus, der geradezu verklärend wirkt und zur Andacht stimmt. Abgesehen von ihrem unbestrittenen pädagogischen Nutzen sind aber einige Konzerte des Meisters auch in ihrer Gesamtheit Kunstwerke hohen Ranges, deren Wert deshalb

has come to us through the Mannheim school, whose founders were J. C. Stamitz (1717—1757), J. Fraenzl (1734—1803), and Christian Danner (1745—1816). Passing from the first of these and from his son Anton (1753—?), we come to Rud. Kreutzer; from the second through F. W. Pixis (1786—1842), to M. Mildner (1812—1865), the teacher of Ferd. Laub; and from Danner through J. F. Eck (1766—1810) and his brother Franz (1774—1804) to Louis Spohr. Another celebrated pupil of J. C. Stamitz was Christian Cannabich (1731—1798), who, as director of the Mannheim orchestra, first established its world-wide reputation.

Just as Viotti transferred the traditions of the old Italian method to Paris, so did Rudolf Kreutzer (1766—1831), through the influence of the Mannheim school, bring to perfection in the French capital that cosmopolitan versatility of violin-playing which reached its height about the close of the eighteenth, and the commencement of the nineteenth centuries. Kreutzer was much appreciated by his contemporaries for the fiery daring of his allegro and the warmth of his cantilene, but to-day he is especially valued as the composer of a set of studies which have never been surpassed. These 42 studies are indispensable to any violinist of high aims. But Kreutzer was not only a clear-sighted teacher, he was also, as may be seen from his studies and from many of his concertos, a most efficient musician of much culture.

We value Louis Spohr (1784—1859) not only as the father of German art in violin-playing, but also as one of the famous composers of the nineteenth century. Spitta's remark, that the present period is little suited to appreciate at his true worth a musician like Spohr, is only true as far as his original works as a whole are concerned. In regard to the violin, Spohr was undoubtedly an epoch-making personality and will be reverenced by all who have not lost the faculty of judging such individuality fairly. Spohr's great merit lies in the fact that he enriched the expressiveness of violin music, by opening up and cultivating the poetic-romantic element in his art. It would be difficult to find another master who has so nobly brought out the advantages possessed by the violin as a singing instrument. There are many cantabile movements by him, containing certain elegiac traits, which well forth, when artistically rendered, in strains that calm and elevate the soul, disposing it to devotion. Apart from their unrivalled educational value, some of the concertos of this master are of high artistic merit, and suffer no loss because they are so seldom played nowadays. But it is the "Gesangsscene" especially which, with the 7th and 9th concertos, will keep Spohr's memory green for many generations to come as that of the greatest lyric tone-poet of the violin. As an executive artist Spohr was

keine Einbuße erleidet, weil sie jetzt selten gespielt werden. Neben dem 7. und 9. Konzert ist es besonders die „Gesangszene", die Spohrs Namen als den des größten Lyrikers der Geige auch späteren Geschlechtern noch im Bewußtsein erhalten wird. — Als ausübender Künstler war Spohr ohne Frage einer der größten Meister, die je gelebt haben. An seinem Vortrag werden besonders die Großzügigkeit gerühmt, mit der er das Allegro gestaltete, und die Fähigkeit, im Adagio mit der menschlichen Stimme zu wetteifern. Spezialitäten seines gewaltigen technischen Könnens waren das mehrgriffige Spiel in allen Formen, der Pralltriller und die chromatische Tonleiter, das feste Stakkato und vor allem die Kunst, mit dem Bogen langatmige Töne ausdrucksvoll zu spinnen.

undoubtedly one of the greatest masters that ever lived. His rendering of allegro movements seems to have been especially attractive, also the power he possessed in adagio of rivalling the human voice. The most striking features of his immense technical ability were his complete command of chord-playing and double stopping in every form, his execution of the shake and of chromatic scales, and his power of producing with the bow long-drawn notes of great expression.

Ferdinand Laub (1832—1875) muß, was universelle Herrschaft über das Griffbrett und heißblütiges Temperament anlangt, den größten Virtuosen aller Zeiten an die Seite gestellt werden. Namentlich in der Wiedergabe schwieriger Geigenmusik soll er Außerordentliches geleistet haben. Neben der Ernstschen Othello-Fantasie wird allgemein die Art und Weise, wie er Joachims Ungarisches Konzert vortrug, als eine Glanzleistung bezeichnet. Als schaffender Künstler scheint Laub nur mit bescheidenen Gaben ausgestattet gewesen zu sein, denn die von ihm veröffentlichten Kompositionen sind jetzt schon so gut wie tot und vergessen.

In regard to universal command of the fingerboard and warmth of temperament, Ferdinand Laub (1832 to 1875) must be placed by the side of the greatest virtuosi of all times. His rendering especially of very difficult violin music must have been superb. The way in which he played Joachim's Hungarian Concerto, also Ernst's "Othello-Fantasia", is described by those who heard him as magnificent. As a creative artist Laub's talents seem to have been but small. His published compositions are now practically dead and forgotten.

Rud. Kreutzer vererbte seine Lehre einerseits über Pietro Rovelli (1793—1838) auf Molique, andererseits über L. J. Massart (1811—1892) auf Wieniawski.

Rud. Kreutzer transmitted the inheritance of his teaching through Pietro Rovelli (1793—1838) to Molique on the one hand, and on the other through L. J. Massart (1811—1892) to Wieniawski.

Bernhard Molique (1803—1869) war sowohl einer der hervorragendsten Geiger seiner Zeit, wie ein tüchtiger Musiker überhaupt. Von seinen fünf Konzerten für die Violine erweckt besonders das in A moll jetzt noch Interesse, weil ihm ein solider musikalischer Kern innewohnt und die technische Behandlung des Instrumentes darin ebenso eigenartig wie meisterhaft ist. Zu Studienzwecken kann es nicht eindringlich genug empfohlen werden. Molique hat auch die Violoncell-Literatur durch ein vornehm gehaltenes Konzert bereichert.

Bernhard Molique (1803—1869) was a thorough and able musician as well as one of the most famous violin players of his time. Of his five concertos for the violin, that in A minor especially continues to create interest on account of its solid musical contents, and also because the technical treatment of the instrument is both distinctive and masterly. It cannot be too highly recommended for purposes of study. Molique also enriched the literature of the violoncello by an excellently written concerto.

Henri Wieniawski (1835—1880), der blendendste Violinvirtuose seit Ernst, verdankte seine Erfolge hauptsächlich der Kühnheit seines Passagespiels und einem hinreißenden Feuer im Vortrag. In der Wiedergabe slavischer Volksweisen und Tänze war er ebenso unvergleichlich wie als geistvoller Interpret schwierigster Salonmusik. Aber auch wenn er sich gelegentlich auf das Gebiet der klassischen Musik hinüberwagte, die seiner Individualität ganz abseits lag und der er mit seiner steifen Bogenführung im Grunde gar nicht beikommen konnte, vermochte sein Spiel doch lebhaftes Interesse einzuflößen, weil ihm sein feuriges

Henri Wieniawski (1835—1880), the most brilliant virtuoso since Ernst's time, owed his success chiefly to his boldness in passage-playing, and the overpowering fire of his delivery. His rendering of Slavonic folk-airs and dances was as unrivalled as his spirited interpretation of the most difficult salon-music. Although his individuality had little in common with classical music, for which his stiff style of bowing made him quite unsuited, still even in this department he always excited the liveliest interest through the warmth of his temperament, which tided him over many a dangerous point. Wieniawski's compositions vary considerably in value. Many merely serve for purposes of virtuosoship,

Temperament über tote Punkte hinweghalf. Wieniawskis Kompositionen sind sehr verschiedenwertig. Viele derselben dienen nur virtuosen Zwecken und vertragen deshalb keinen höheren Maßstab. Er hat den Geigern aber auch Virtuosenmusik vornehmer Art hinterlassen und damit die nicht sehr reiche Litteratur der Violine um manches dankbare Stück vermehrt. Von letzterer Gattung dürfte das D moll-Konzert das hervorragendste Werk des geistsprühenden Polen sein. —

Für die Wiener Geigerschule ist neben dem Einfluß und Vorbild Dittersdorfs hauptsächlich Anton Wranitzky (1761—1819) maßgebend gewesen. Ignaz Schuppanzigh (1776—1830), der ältere seiner beiden namhaften Schüler, wurde ein Quartettspieler erster Ordnung, der die meisten Kammermusikwerke von Beethoven aus der Taufe gehoben hat; Joseph Mayseder (1789—1863), sein jüngerer Zögling, gilt als der ausgesprochenste Typus der zierlich brillanten Wiener Manier, die in dem Salongeiger Miska Hauser (1822—1887) ihre Fortsetzung fand.

Franz Clement (1784—1842), für den Beethoven sein Violinkonzert geschrieben hat, war eine auf sich selbst gestellte Persönlichkeit, ähnlich der Paganinis, die mit keiner Schule in einem nachweisbaren Zusammenhang gestanden hat. Nach dem übereinstimmenden Urteil aller Zeitgenossen soll Clement, der sich überdies des phänomenalsten musikalischen Gedächtnisses erfreute, ein Geigenkünstler ersten Ranges gewesen sein.

Neben den aufgeführten Wiener Meistern muß noch einiger Angehörigen der Familie Hellmesberger, die sich um das Musikleben der österreichischen Hauptstadt bleibende Verdienste erworben hat, besonders gedacht werden. Georg Hellmesberger senior (1800—1873), aus der Schule J. Böhms hervorgegangen, war ein ebenso vorzüglicher Geiger und Lehrer wie anerkannter Orchesterleiter. Vorübergehend hat er auch Joachim unterrichtet. Die schönsten Lehrerfolge aber hat er bei seinen Söhnen erzielt, von denen der ältere, Joseph (1829—1893) ein so ausgezeichneter Quartettspieler wurde, daß ihm in dieser Eigenschaft nur Joachim übergeordnet werden kann. Ganz unbeschreiblich schön trug er Schubertsche Kammermusik vor, deren spezifisch wienerisches Gepräge in ihm einen Interpreten gefunden hat, wie nicht leicht ein besserer wiederkommen wird.

Georg Hellmesberger junior (1830—1852), der Amtsvorgänger Joachims in Hannover, starb leider in so jungen Jahren, daß die auf ihn gesetzten Hoffnungen nicht zur Erfüllung kommen konnten.

Von berühmten Violinisten sind noch nachzutragen der in Dresden wirkende Pole Charles Lipinski (1790—1861), der sich durch außerordentliche technische Gewandtheit auszeichnete und von

and are not therefore of very high stamp. Yet he has left behind him virtuoso-music of a very high order, and has thus added to the not very rich literature of the violin by many an effective piece. Of these perhaps the concerto in D minor is the most important work of this brilliantly gifted Pole.

Next to Dittersdorf in influence and example, Anton Wranitzky (1761—1819) may be considered as chiefly representative of the Viennese school of violin-players. Ignaz Schuppanzigh (1776—1830), the elder of his two most renowned pupils, became a quartet-player of the first rank. He it was who generally introduced Beethoven's chamber-music to the public. Joseph Mayseder (1789—1863), his younger pupil, is recognised as the most pronounced type of the graceful and brilliant Viennese style of violin-playing, which was continued by the salon-player, Miska Hauser (1822—1887).

Franz Clement (1784—1842), for whom Beethoven wrote his violin-concerto, is, like Paganini, a self-produced personality, and stands in no association with any particular school. According to the unanimous opinion of his contemporaries, Clement must have been an artist of the first rank, besides being the possessor of a musical memory that was quite phenomenal.

In addition to the Viennese masters already alluded to, there remain for particular mention some members of the Hellmesberger family, who have won a place for themselves in the musical life of the Austria capital. George Hellmesberger senior (1800—1873), a product of J. Boehm's school, was appreciated as a first-rate violinist and teacher, and also as an orchestra leader. For a short time he gave instruction to Joachim. His best results as a teacher, however, were attained in his sons, the elder of whom, Joseph (1829—1893), became a very fine quartet-player, second only to Joachim in this branch of his art. Quite indescribably beautiful was his rendering of Schubert's chamber music, of which the specific Viennese impress found in him an interpreter who will not easily be surpassed.

George Hellmesberger junior (1830—1852), Joachim's predecessor in Hanover, died unfortunately at so early an age, that the hopes centred in him could not come to fruition.

Of celebrated violinists there are still to be recorded the following names: Charles Lipinski of Poland (1790—1861), who resided at Dresden, and distinguished himself by his extraordinary technical facility.

den Zeitgenossen durch das Prädikat eines Bachspielers par excellence geehrt wurde; dann Ferdinand David (1810—1873) ein Schüler von Spohr, der lange Jahre als Konzertmeister des Gewandhauses und Lehrer am Konservatorium in Leipzig tätig war, und sich um die Ausgrabung und Wiederbelebung klassischer Violinmusik verdient gemacht hat; und endlich Antonio Bazzini (1818—1898), ein italienischer Künstler, der in jüngeren Jahren großes Aufsehen als Virtuose erregt hat, sich aber später dem Lehrfach zuwandte und als Direktor des Konservatoriums in Mailand gestorben ist.

Die Bedeutung der Franzosen Pierre Gaviniés (1726—1800) und J. F. Mazas (1782—1849), des Italieners F. Fiorillo (1758—?) des Wieners Jacob Dont (1815—1888) und des Spaniers J. Monasterio (1836—1903) beruht hauptsächlich darin, daß sie die Literatur der Geige durch wertvolle Studienwerke bereichert haben.

Im Anschluß daran seien auch noch die Autoren der wichtigsten Lehrbücher für den Violinunterricht in chronologischer Reihenfolge angeführt.

F. Geminiani (1680—1762), ein Schüler Corellis, war der erste, der in „The art of playing the Violin", London 1740 (die 2. Auflage erschien als „The entire and complete tutor for the Violin") die Anweisung gab, daß die Geige links vom Saitenhalter unter das Kinn gesetzt werden müsse. Leopold Mozart (1719—1787) gab uns in seiner „gründlichen Violinschule" (Augsburg 1756) den ersten Versuch eines auf die Geige angewandten musikalischen Lehrsystems. B. Campagnoli (1751 bis 1827) überliefert uns in seiner „Nouvelle Méthode du Jeu de Violon" die Regeln, welche er in der Schule des berühmten Nardini gelernt hat. Baillot spiegelt in der „Méthode de Violon adoptée par le Conservatoire" und in seinem späteren Werk „L'art du Violon" hauptsächlich die Anschauungen Viottis, Rodes und Kreutzers wieder. L. Spohrs „Violinschule" (Wien 1832) ist ein Denkmal, das der große Meister seiner Spielweise gesetzt hat; zum Unterricht für Anfänger aber eignet sie sich leider wenig. Ch. de Bériot und D. Alard bilden mit ihren Violinschulen die Verbindungsglieder von der klassischen Spielweise zur modernen Virtuosität. Unter den neueren Violinschulen muß vor allem der von Singer und Seifritz mit gebührender Anerkennung gedacht werden.

He was honoured by his contemporaries as being a player of Bach par excellence. Ferdinand David (1810 to 1873), a pupil of Spohr's. He was Concertmeister of the Gewandhaus and teacher in the Conservatorium at Leipzig for many years, and did good service in the work of unearthing and reviving classical violin music. And finally Antonio Bazzini (1818—1898), an Italian artist who created much sensation in his younger days as a virtuoso, but who at a later date directed his energies to teaching, and died as the director of the Conservatorium at Milan.

The importance of the two Frenchmen, Pierre Gaviniés (1726—1800) and J. F. Mazas (1782 to 1849), of the Italian F. Fiorillo (1758—?), of the Viennese Jacob Dont (1815—1888), and the Spaniard J. Monasterio (1836—1903), mainly rests on their having enriched the literature of the violin by the valuable studies which they composed for the instrument.

In connection with these the names of the authors of the most important violin-tutors are here added in their chronological order:

F. Geminiani (1680—1762), a pupil of Corelli, in his work "The Art of Playing the Violin", London 1740 (the second edition of which appeared as "The Entire and Complete Tutor for the Violin"), was the first to give the direction that the instrument should be placed under the chin on the left side of the tail-piece. Leopold Mozart (1719—1787) gave us, in his "Fundamental Violin-School" (Augsburg 1756), the first attempt at a system of musical instruction as applied to the violin. B. Campagnoli (1751—1827) delivered to us in his "Nouvelle Méthode du Jeu de Violon", the rules which he had learned in the school of the celebrated Nardini. The views held by Viotti, Rode, and Kreutzer are principally reflected in Baillot's "Méthode de Violon adoptée par le Conservatoire" and in his later work "L'art du Violon". L. Spohr's "Violinschule" (Vienna 1832) is a monument which the great master has raised to his own method, but which unfortunately is little suited for beginners. The connecting link between the classical style of playing and that of the modern virtuoso, is found in the violin-schools of Charles de Bériot and D. Alard.